

Jean Renoir

The River: Uma história ou um lugar?

Passagem pela Índia

Inês do Nascimento Lourenço

Dissertação

Mestrado em *Ciências da Comunicação*

Março 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em *Ciências da Comunicação*, realizada sob a
orientação científica de José Manuel Costa.

Ao meu pai

AGRADECIMENTOS

Ao Professor José Manuel Costa, pela confiança e gosto que partilhou comigo no tema deste trabalho, e pelos importantes conselhos teóricos e conhecimentos da história do cinema que enriqueceram a minha abordagem.

Ao Luís Caetano, pelo incentivo que me deu na decisão do tema da tese, e pelo incomparável, continuado apoio, disponibilidade, interesse (e mesmo paciência) em ouvir-me falar sobre Jean Renoir.

Aos meus amigos, por compreenderem algumas das minhas ausências por razões de recolhimento reflexivo, sobretudo, à Marta Talhão, que acompanhou presencialmente as diversas fases do trabalho.

À minha mãe, que mesmo à distância, me ofereceu entusiasmo e atenção nos assuntos que me ocuparam ao longo dos últimos meses.

Jean Renoir, *The River*: Uma história ou um lugar?

Passagem pela Índia

Inês Lourenço

RESUMO

No âmbito de uma análise focada no filme *The River*, de Jean Renoir, adaptado do romance autobiográfico de Rumer Godden, com o mesmo nome, e sobretudo nos princípios e factos que envolveram a sua realização, a presente tese procura esclarecer a importância e verdadeira motivação do realizador em cursar um projeto, exigindo a sua execução no local. Contra a “comodidade” do sistema de estúdios, sustentado por Hollywood, Renoir faz imperar a vontade de filmar na Índia. A especificidade de *The River* está numa espécie de “vassalagem” da narrativa em relação ao próprio espírito do local, e mesmo num grau de apropriação biográfica. Entre o Ganges de Rumer Godden e o Sena de Jean Renoir, um *rio* de considerações se podem descobrir.

Assim, e na medida da informação disponível, quer teórica quer testemunhal, procurei, partindo da manifestação do realismo na obra de Renoir, ir ao encontro daquilo a que o cineasta chamou *realismo interior*, e que encontrou a sua melhor expressão neste filme. As ligações com *uma certa maneira de olhar o mundo*, do seu pai, Auguste Renoir, serão também valorizadas nesta reflexão.

O que, enfim, proponho é um aprofundamento das possibilidades de compreender este filme, no conjunto da obra de um cineasta que, embora apresente uma linha temática, foi um experimentalista das formas de expressão cinematográfica, num regime que disse ser, desde *Nana*¹, “a procura do realismo interior”. Em *The River*, esse tipo de realismo é colocado à vista a partir da própria dinâmica das personagens com o local e a cultura.

Palavras-chave: *The River*, Jean Renoir, Rumer Godden, Índia, narrativa, realismo, realismo interior, Auguste Renoir, local, cultura

¹ 1926

Jean Renoir, *The River*: a story or a place?

Passage through Índia

Inês Lourenço

ABSTRACT

Within an analysis focused on the film *The River*, by Jean Renoir, adapted from the autobiographical novel by Rumer Godden, with the same name, and on the principles and facts surrounding its implementation, this thesis seeks to clarify the importance and his real motivation for attending a cinematographic project, demanding its execution on the scene. Against the "convenience" of the studio system, supported by Hollywood, Renoir makes his will prevail, filming in India. The specificity of *The River* lies in a kind of "vassalage" of the narrative in relation to the spirit of the place, and even in a degree of biographical appropriation. Among the Rumer Godden's Ganges and Jean Renoir's Seine, a *river* of considerations can be discovered.

Thus, in the measure of information available, either theoretical or testimonial, I have searched, starting with the manifestation of realism in the works of Renoir, to meet what the filmmaker called inner realism, and which has found its best expression in this movie. The links with *a certain way of looking at the world*, by his father, Auguste Renoir, will also be valued in this reflection.

What I ultimately propose is a deepening of the possibilities of understanding this movie, in the whole work of a filmmaker who, although presenting a thematic line, was an experimentalist of cinematic expression, within a regime that claimed to be, since *Nana*², "the demand of the inner realism." In *The River*, this kind of realism is placed at the sight as from the dynamics of the characters with the place and culture.

Keywords: *The River*, Jean Renoir, Rumer Godden, India, narrative, realism, interior realism, Auguste Renoir, place, culture

² 1926

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Rumer Godden - A experiência indiana	4
I. 1. Filmar na Índia	9
Capítulo II: Personagens <i>por dentro da Índia</i> , personagens <i>com a Índia por dentro</i>	15
II. 1. <i>Le monde est un</i>	19
II. 2. O(s) Rio(s).	21
Capítulo III: Arte e Realismo em Renoir	23
III. 1. Nas fronteiras do Realismo	34
III. 2. O Technicolor.	37
Capítulo IV: The River: O resgate da nota fundamental	41
Conclusão.....	50
Bibliografia	53

Introdução

The River é a história da vida de uma família inglesa na Índia. Ou a história de três jovens que se apaixonam por um recém-chegado soldado americano, e daí retiram as suas lições individuais sobre a perda da inocência. Ou a história de uma criança inglesa que, de tanto amar a Índia, morre, para que os desígnios do ciclo de Kali se cumpram. Ou, simplesmente, uma história sobre as *passagens* dos estádios sucessivos da vida. Sempre que me perguntam “de que é que trata o filme?”, fico perdida entre estas possibilidades de resposta. *The River* é, de certeza, tudo isto (ou mais ainda) e não apenas e somente uma destas coisas, não há protagonismo de personagens ou eventos, tudo acontece no compasso instintivo da natureza, e mesmo aquilo que nos remeteria, em qualquer outro filme, para uma situação absolutamente dramática, como a morte de uma criança, aqui é-nos dada como uma ocorrência necessária à gestão dos ritmos do universo, de que a filosofia hindu é a matriz de pensamento. Com *The River* aprende-se o valor do consentimento, a sabedoria que está na atitude da aceitação, e é ao Ganges - rio sagrado - que se pede inspiração para essa postura.

O trabalho que apresento nas páginas seguintes, não teve, como ponto de partida uma abordagem biográfica, contudo, foi enquanto ponto de chegada que ela se impôs. A orientação das leituras e da pesquisa tomou o seu próprio rumo, à medida que fui avançando e aprofundando certos aspetos que me interessavam sobremaneira. Por isso, não foi um mero espírito de curiosidade (que igualmente é necessário, nestes casos), mas uma forte convicção de que as questões biográficas tinham um peso muito mais importante, e não óbvio, do que inicialmente faziam crer. Existiriam vários ângulos possíveis de ataque, mediante a área de estudo: a filosofia em que assenta o filme, o retrato social, que subtilmente passa através dos cultos religiosos, a dicotomia civilizacional entre o Ocidente e o Oriente, ou mesmo o próprio Ganges, que poderia ser objeto de análise mitológica. Porém, aquilo que me chamou mais a atenção, nos limites da minha preparação académica (que não seria adequada para ingressar caminhos mais especializados, como seja o da Filosofia), foi justamente a relação do filme com a vida e

a própria personalidade de Jean Renoir. Bert Cardullo realça a conformidade do seu discurso com os filmes:

Hitchcock's interview provides fascinating information about the making of his movies, but no one except a specialist need read it in order to enjoy those pictures. Bergman's intellectually superior interviews can be read with profit by any cultivated person who never saw, or never cares to see, his films. But the conversations with Renoir seem almost synergistic with his work. (...) once read, they seem essential.³

Posto isto, pareceu-me fundamental começar por compreender as origens, isto é, aquilo que encetou a vigilância de Renoir sobre o romance autobiográfico de Rumer Godden, e perceber, na biografia da própria autora, os pormenores da sua afinidade com a Índia. A partir daqui, traça-se uma rota que não mais se pode inverter, no entrosamento daquilo que fez com que Renoir se interessasse pelo livro (que não são apenas razões do foro cinematográfico) e as intenções de Rumer Godden. Algures neste ponto dá-se o encontro das ideias de cada um, e está preparado o terreno conceptual de um projeto que, por tanto ser uma partilha, contou com a colaboração de Rumer na escrita do argumento para o filme e durante a rodagem. Mas o que significa filmar no local? Para *The River*, significou tudo, pois foi precisamente o facto de Renoir se ter recusado a filmar em estúdio, reportando elementos visuais turísticos associados à Índia (os elefantes e tigres de Bengala, por exemplo), como seriam as condições dos produtores de Hollywood, que permitiu alcançar a *verdade* que o seu cinema procurou em cada filme. Em *The River*, ela – a verdade – está em relação imediata com a natureza e a cultura do local, que faz transparecer a *realidade interior* das personagens; assumimos o movimento das águas do rio como o movimento da própria ação e nele encontramos o bálsamo para os espíritos atormentados.

Todas as personagens estabelecem com a Índia uma ligação diversificada, mediante o grau de envolvimento com a cultura e, nessa medida, procedi à classificação de cada uma delas, mostrando também como o rio funciona enquanto poderosa metáfora, não só neste, mas em vários filmes de Renoir; o Ganges é, contudo, um caso especial de otimismo artístico.

Exatamente no que à arte diz respeito, em Renoir não podemos passar ao lado das suas noções e do pensamento humanístico que o caracterizou, pois é aqui que habita

³ Bert CARDULLO, *Soundings on Cinema: Speaking to Film and Film Artists*, Albany, State University of New York Press, 2008, p. 106

o cerne do seu modo de conceber o *Realismo*. Chamados à discussão sobre o realismo cinematográfico, Kracauer e Bazin são os dois teóricos, neste campo de estudo, pelos quais me norteiei para uma análise metódica ao tipo de realismo que nasceu da modernidade “precoce” do cinema renoiriano, tentando esboçar, pelos eixos da coincidência ou divergência com as teorias destes autores, a peculiaridade estilística do cineasta. Sendo um caso de adaptação cinematográfica, *The River* é aqui também observado por comparação às técnicas “ilusionistas” do cinema clássico hollywoodesco, do qual se demarcou tanto teórica como formalmente; à manipulação psicológica contrapõe-se então a clara consciência de *espaço*, de que Bazin foi a principal voz de defesa. Como contributo técnico, e numa condição inaugural, o uso do Technicolor neste filme constituiu um importante avanço na *arte* de Renoir, reforçando as possibilidades de transpor o *realismo exterior*, e realçar o *interior*.

Pierre-Auguste Renoir, o pintor e pai do cineasta foi, sem dúvida, uma influência axiomática no género de temperamento que observamos da sua obra. No entanto, com *The River* é possível descobrir que a natureza dessa influência não está tão presente no rasto genético (como alegam muitas vozes que se abrigaram nesse argumento do “filho do génio”), porquanto se revela realmente no seu pensamento. Além das várias referências e pontos de harmonia entre a aprendizagem de Renoir na Índia e os princípios sustentados por Auguste, há mesmo um laço mais forte com o ambiente de *The River* do que a evidente simpatia pelo estilo sereno da narrativa: há um “cheiro” da infância de Renoir junto ao Sena, numa casa, praticamente, só de mulheres. E foi chegando a esta noção que me apercebi da razão pela qual este filme não pode ser entendido unicamente como um ponto de viragem “técnico” na obra de Jean Renoir, sendo sim, antes disso, fruto de uma necessidade de resgatar, na evocação da felicidade da sua infância, através da Índia e do Ganges, a inspiração e liberdade para o cinema e para vida.

Fica então no ar a pergunta a que me propus responder neste trabalho, e que orientou as premissas do seu próprio desenvolvimento: *The River* é uma história ou um lugar?

CAPÍTULO I

Rumer Godden – A experiência indiana

Perhaps the place and the life were alien, circumscribed, dull to the grown-up who lived there; for the children it was their world of home. They lived in the Big House in a big garden on the river with the tall flowering cork tree by their front steps. It was their world, complete. Up to this winter it had been completely happy.⁴

Rumer Godden, *The River*

The River é, ao lado da autobiografia intitulada *A House With Four Rooms e Two Under de Indian Sun*⁵, o livro que proporciona o belo encontro romanesco entre o leitor e a vivência indiana de Rumer Godden, nos tempos da sua infância e passagem para a adolescência. Autora de uma vasta e diversa obra, onde, além de 21 romances, se contam trabalhos dentro da não ficção, livros para crianças, poesia e contos, Margaret Rumer Godden⁶, embora tenha nascido em Eastbourne (1907), é a Bengala que pertencem as suas memórias de tenra idade, sobretudo, às margens do rio Ganges⁷, numa cidade de comércio de juta chamada Narayangunj. A sua mudança para a Índia, seis meses após o nascimento, ficou a dever-se a uma decisão do pai, que dirigia uma empresa de navegação a vapor e, tal como muitas famílias no auge do Império Britânico na Índia, encontrou aqui a oportunidade de constituir riqueza, ao mesmo tempo que desfrutava das regalias e prazeres da vida no local. De facto, são frequentes as famílias de classe-média inglesa que tiveram um envolvimento com a Índia no seu passado, muito devido a ligações militares ou governamentais. *The River*, mais do que a história

⁴ Rumer GODDEN, *The River*, London, Virago Press, 2012, p. 19

⁵ Livro de memórias da infância na Índia, trabalho conjunto com a sua irmã Jon Godden, igualmente escritora, com quem partilhou mais autorias: *Shiva's Pigeons* (1972), o conto *Mercy Pity Peace and Love* (1989), e uma coleção de histórias e poemas intitulada *Indian Dust* (1989).

⁶ Conhecida por Peggie.

⁷ O primeiro período da sua vida passada na Índia foi entre 1907 e 1919.

sobre uma dessas famílias (conquanto os Goddens em particular não fossem diretamente afetos ao Governo), é um mergulho na *experiência indiana*.

Embora a sua não fosse uma casa de estudiosos ou onde os livros abundassem, Rumer desenvolveu uma imaginação fecunda, tanto que, aos oito anos, escreveu a sua primeira autobiografia. Na verdade, a autora, que apreciava a ideia de *tradição de família*, buscava as suas raízes: «(...) Rumer liked to think that her interest in words and writing derived from the professor.»⁸ O “professor” era um antepassado seu, o bisavô paterno, Thomas Hewitt Key, professor de Matemática e Astronomia na recém-fundada University of Virgínia, que se tornou, em Inglaterra, diretor da University College School e um dos fundadores da London Library. Eis o motivo de orgulho de Rumer.

Em 1920, voltando para Inglaterra com as irmãs, a fim de aceder ao ensino escolar, aos doze anos de idade, Rumer toma o primeiro contacto com a disciplina requerida pelo ensino institucional, o que lhe desagradou em larga medida, pelo contraste com a vida que levava até então: «Rumer disliked the ordinary; she disliked the quiet suburban streets and the quiet suburban life. She missed the vitality, drama and extraordinariness of life in Narayananj./ Most of all, she disliked school.»⁹

Imersa num universo muito seu e alheia à ideia de ser “uma inglesa na Índia” (sentindo mesmo que era ali que pertencia)¹⁰, até aos dezoito anos, depois de ler o livro de E. M. Foster, *A Passage to Índia* (1924)¹¹, Rumer não tinha consciência do Raj¹². Talvez a razão mais forte, que justifique este desconhecimento, fosse a própria conjuntura de convivência entre os serviçais e a família, onde uma espécie de intimidade prosperava, mesmo entre os preceitos e rotinas; as crianças eram as mais abonadas pela amizade dos serventes.

De volta à Índia, em 1925, com Jon¹³ (que completava nessa altura dezanove anos) e a mãe, Rumer, quase a fazer dezoito, apercebeu-se da mudança de um olhar: «(...) now that she was no longer a child, Rumer was not protected by childish

⁸ Anne CHISHOLM, *Rumer Godden - A Storyteller's Life*, London, Pan Books, 1999, p. 5

⁹ A. CHISHOLM, *ibid.*, p. 28

¹⁰ Porque, efetivamente, o termo “Raj” nunca se ouvira no ambiente familiar.

¹¹ Romance baseado na experiência do autor na Índia, tendo como pano de fundo o Raj e o Movimento de Independência Indiana, em 1920.

¹² «In later life, like many of her contemporaries, Rumer would express dislike of the term Raj, which was never use or heard among them at the time (...)», A. CHISHOLM, *ibid.*, p. 5

¹³ As outras duas irmãs, Nancy e Rose, ficaram em Eastbourne para concluir o período de ensino.

ignorance of the nature of the society around her.»¹⁴ Esta lucidez deu-lhe um sentido mais concreto sobre o que seria o foco de interesse da sua escrita (porque a certeza de que seria escritora nunca a abandonou). Aquele que é considerado o seu primeiro romance – *The Lady and the Unicorn*¹⁵ –, publicado em 1937, trata justamente a questão das relações complicadas entre uma família euro-asiática e a comunidade anglo-indiana, funcionando um pouco como crítica social face à idílica Calcutá do passado. Porém, foi *Black Narcissus* (1939), o livro seguinte, que projetou o seu nome no verdadeiro reconhecimento literário, o mesmo será dizer, que a tornou oficialmente *autora*:

Like Daphne du Murier's *Rebecca*, published the year before, or Margaret Mitchell's *Gone with the Wind*, *Black Narcissus* was one of those rare novels that combine huge popular appeal with emotional subtlety and literary skill. Its success changed Rumer's life, by proving to her and to all those around her that her writing was not some minor quirk or indulgence.¹⁶

Vários jornais consolidaram a crítica positiva: «This is a marvelous book... a novel of the highest quality», escrevia-se então no *The Observer*, «a remarkable and beautiful book», elogiava o *Daily Telegraph*, «A great new talent», celebrava o *News Chronicle*, mas foi a voz de Hugh Walpole que melhor definiu a escrita de Rumer Godden, através deste primeiro êxito: «Here is a new novelist of real importance. The writing is lovely, subtle, gentle, humorous and apprehensive.»¹⁷

De facto, *Black Narcissus*, uma história sobre as razões pelas quais os ingleses tiveram de deixar a Índia e o fracasso da tentativa de conversão religiosa, foi de tal modo revelador de um talento que, anos depois da sua publicação, e com o crescimento da figura literária de Rumer Godden, captou as atenções da dupla *The Archers*, Michael Powell e Emeric Pressburger, para uma adaptação cinematográfica. Esta foi a primeira¹⁸ e mais conhecida das adaptações de alguns dos romances da autora, mas o entusiasmo para com o resultado não foi partilhado pela própria: «Rumer came to feel that the film,

¹⁴ A. CHISHOLM, op. cit., 1999, p. 36

¹⁵ Rumer Godden sempre classificou *Chinese Puzzle* como uma “falsa partida”, embora tenha sido efetivamente escrito um ano antes – 1936 –, daí que *The Lady and the Unicorn* tenha o peso formal de ser o seu primeiro romance.

¹⁶ A. CHISHOLM, ibid., p. 90

¹⁷ A. CHISHOLM, ibid., pp. 91-92

¹⁸ 1947

although it stayed relatively close to her story, was not true to her intentions, and she would always react irritably when it was praised for its many admirable qualities.»¹⁹

A estridência da cor, evidente pelo esforço de exotismo do cenário artificial – estúdio – fez de *Black Narcissus* quase um extremo oposto de *The River*; se entre os livros percebemos uma relação temática, isso já não é possível entre os filmes porque, ao deleite do olhar de Renoir sobre a paisagem indiana contrapõe-se o imperativo de “filmar bem uma história”, dos *Archers*, sem grandes preocupações com a sugestão realista e menos excessiva do cenário. No entanto, e segundo a própria autora, nem a *alma* da narrativa conseguiu prevalecer. No ano seguinte, 1948, outra versão cinematográfica de um romance seu – *A Fugue in Time*²⁰ – viria a ferir a sua confiança nas adaptações, pois mal conseguia reconhecer o seu livro como inspiração no filme a que deu origem.

Entre uma vida pessoal complicada por uma relação não desejada²¹, viagens constantes entre Londres e Calcutá, mais ainda durante a II Guerra, a grande dificuldade de Rumer cifrou-se na gestão do papel de mãe com o de escritora. Muita foi a correspondência que trocou com a irmã Jon, durante praticamente toda a vida, quer para solicitar uma avaliação da sua escrita antes de mostrar ao editor, quer para partilhar as mágoas da árdua conciliação entre a vida doméstica e a artística.

Na totalidade da sua obra, a grande maioria dos livros tomam a Índia como cenário, atmosfera, aroma e cor, devido à óbvia relação emocional da autora com a cultura e o local, que absorveu completamente nos dias felizes da sua infância. O que acaba sempre por sobressair nas narrativas, e através da subtileza do seu estilo, é o tema, e o tema que atravessa os trabalhos mais conceituados é a *perda da inocência*. *The River* é um desses livros que aborda a passagem da infância para a adolescência, e combina no microcosmos da história o sentido universal do amor, da morte, de perda e da culpa, ou seja, é na evocação de algo maior do que o valor narrativo que se encontra a particularidade de *The River*, uma aprendizagem forte através de eventos simples.

¹⁹ A. CHISHOLM, op. cit., 1999, p. 201

²⁰ O filme tem o título *Enchantment*.

²¹ O seu casamento, em 1934, com Laurence Foster, foi resultado de uma gravidez inesperada, cujo bebé morreu 4 dias após o nascimento. Duas filhas, Jane e Paula, são a descendência do casal.

Talvez possamos, desde já, compreender como o tema da *perda da inocência* conferiu algo como uma sintonia de “desacertos” entre Rumer e Renoir; se em Rumer Godden existe uma escrita que mostra deliberadamente a intenção de omitir a realidade política da Índia – o Raj – fazendo prevalecer a imagem aurática de um período da sua vida configurado por essa mesma agnosia, em Renoir temos a fundamental opção por beneficiar deste tema global da *passagem*, para poder “enquadrar” a Índia no olhar de um ocidental, aliás, a própria circunstância de *uma família inglesa na Índia* foi a sua oportunidade de ser genuíno, dentro do desconhecido. O “desacerto” de que falo tem a ver com uma tensão interior, o sentimento de estar simultaneamente dentro e fora do meio, dentro e fora da Índia, o que levou a esta decisão, tomada por ambas as partes, de não mostrar a Índia de Satyajit Ray²², mas aquilo que permite ser fiel à percepção: em Rumer, a consciência de uma época da vida, em Renoir o sentimento do *visitante*, à margem das evidências e na procura da respiração interior do local.

Precisamente, o que apelou ao interesse de Jean Renoir²³ neste livro foi o potencial cinematográfico assente no tema, o tom ligeiro da narrativa, a quase ausência de intriga, as personagens consistentes e a própria viabilidade produtiva:

(...) exactly the type of novel which would give me the best inspiration for my work – almost no action, but fascinating characters; very touching relationships between them; the basis for great acting performances; and an unexpressed, subtle, heartbreaking, innocent love story involving a little girl... The action takes place in India, within the limits of a garden. It would not be an easy picture, but at the same time would not involve any insurmountable production problems.²⁴

²² Mais adiante desenvolverei.

²³ Renoir tomou conhecimento da sua existência através de uma crítica na revista *The New Yorker*, em outubro de 1946.

²⁴ qtd. in A. CHISHOLM, op. cit., 1999, p. 200

I. 1- Filmar na Índia

Recordemos que Rumer Godden estava decidida a não aceitar que se fizessem mais filmes a partir dos seus livros, depois das duas experiências anteriores. Contactada pelo seu agente, a propósito da oferta de Jean Renoir, Rumer manteve a posição até perceber as intenções do realizador (para ela, praticamente desconhecido, até então). Renoir fazia questão de filmar na Índia, e isso encantou a autora, que ficara desiludida com as filmagens em estúdio de *Black Narcissus*, e agora sentia que finalmente alguém levava a sério o seu trabalho. Mas não foi da simples concordância de interesses que nasceu o projeto. Renoir precisava de um produtor, e as suas relações com Hollywood estavam cada vez mais desvalorizadas.

Para nos situarmos neste período da carreira de Renoir, importa referir o chamado “faseamento”²⁵ da sua obra: a fase francesa (ligada ao naturalismo francês), que percorre os anos 20²⁶ e 30 até 1939, quando parte para cumprir serviço militar, deixando definitivamente a França em 1940, com a invasão alemã; a fase americana, aquela em que contornará o mais possível as “regras do jogo” de Hollywood para fazer valer o seu sentido de *auteur*; e a fase *petit théâtre*. Estamos na cauda da fase hollywoodesca, e *The River* representará, oportunamente, o encerrar de um ciclo, bem como, uma lufada de ar fresco no contexto americano.

Como mencionado, Renoir começava a não conseguir estabelecer mais plataformas de entendimento com os produtores americanos. *The Southerner* (1945) terá sido o filme que mais se aproximou da definição que deu a *The River*, e que identificou como: «(...) o gosto de me apaixonar por histórias em que os produtores não viam qualquer interesse (...) diziam-me que a minha história não era comercial.»²⁷ *The River* não era, de todo, comercial. Contudo, em 1948, o improvável beijou a sorte do realizador: Kenneth McEldowney, um florista de Hollywood (lojista em Beverly Hills), ofereceu-se para produzir o filme. Casado com Melvina Pumphrey²⁸, Relações Públicas da atriz Esther Williams, e por isso detentora de contactos dentro da indústria

²⁵ Esta divisão serve apenas um propósito cronológico, pois toda a obra de Jean Renoir constitui uma globalidade temática.

²⁶ Cinema mudo.

²⁷ CINEMATECA PORTUGUESA [CP], *Jean Renoir*, Lisboa, 1994, p. 148

²⁸ Trabalhava no departamento de publicidade da MGM (Metro-Goldwyn- Mayer).

cinematográfica, e acrescentando o facto de ter um passado na Índia, remontado ao período da guerra, McEldowney conseguiu que a companhia Oriental International Films, Inc, adquirisse os direitos do livro, e a partir daí a colaboração cimentou-se. Rumer Godden foi a primeira a ser solicitada para o “trabalho de campo”, uma vez que a expressa vontade de Renoir era reescrever a história em moldes cinematográficos, isto é, aproximar os acontecimentos da sua exequibilidade na imagem²⁹, recriá-los noutro *medium*:

(...) escrevi à sra. Godden (...) dizendo que pensava que o tema do livro era fonte de uma grande inspiração cinematográfica, mas que não era uma história cinematográfica, e que seria necessário que ela o reescrevesse comigo, modificando os acontecimentos e talvez mesmo as personagens, mas mantendo a inspiração geral da história que, na minha opinião, fazia antever a possibilidade de um grande filme.³⁰

Foi com esta confiança que Renoir se lançou na *aventura indiana*.

McEldowney fez questão de proporcionar a Renoir uma viagem preambular à rodagem do filme em si, por forma a que este conhecesse “as pessoas certas” para a execução dos trabalhos, e para reunir imagens documentais do local, eventualmente utilizáveis no *script* final, sobretudo da *kedda*, evento que ocorria em cada 4 anos, em Mysore, e que consistia na captura de elefantes selvagens, para uso público e doméstico; estava a decorrer nesse inverno de 1948. Mas Renoir não pretendia imagens cliché da cultura indiana, as suas aspirações não eram as do *turista*, mas sim do *visitante* cortês; não era uma viagem “para a fotografia”, senão uma experiência humana para partilhar. Aquilo que orientava o seu olhar era afinal uma premissa filosófica e espiritual, um profundo respeito pelos rituais sagrados, e não tanto a básica atração turística que sempre se concentra nas tradições. Ainda assim, as suas primeiras reflexões recaíram sobre a relação entre indianos e ingleses, e levaram-no a uma conclusão provida de algum lirismo:

Ce que j’ai appris de plus importante pendant ce voyage, c’est la vrai raison pour laquelle les Indiens en veulent aux Anglais. Ce n’est pas de les avoir conquis, c’est de les ignorer. Les Anglais regardent les Indiens comme s’ils étaient transparents. Or, les

²⁹ «Jean made me re-create... the written book in visual terms, writing in shots, long-distance, close-up, middle...», A. CHISHOLM, op. cit., 1999, p. 216

³⁰ CP, *Jean Renoir*, 1994, p. 221

Indiens sont assoiffés de contact humain: ils ont besoin de sentir la chaleur vivante.³¹

Nunca tendo visitado a Índia, Renoir sentiu um impacto enorme pela contiguidade entre a beleza e a deformidade. Visitou Bombaim, Deli, Varanasi e Calcutá, e conheceu muitos indianos, entre os quais, entusiastas do cinema como Harisadhan Das Gupta³², que se tornou o assistente de realização, e Bansi Chandra Gupta, diretor artístico. De facto, Renoir procurou adicionar o mais possível a colaboração técnica de indianos, e só não conseguiu a de Satyajit Ray³³, porque este, embora admirasse o trabalho do realizador veterano, não partilhava das noções que determinavam a preconceção deste filme:

It was therefore an acute disappointment to hear Renoir declare that *The River* was being made expressly for an American audience (...) and that we were not to expect much in the way of authentic India in it. Of course, the background would be authentic, since all the shooting was to be done on location in Calcutta.³⁴

A admiração de Satyajit crescia então perante a firmeza de Renoir em querer mostrar “os pormenores certos” - parecia-lhe um indício da influência de Hollywood na manipulação visual (característica do “sistema”), e de uma *crise criativa* do realizador. Contudo, e analisando melhor a atitude de Satyajit Ray, o que realmente parece ter motivado a sua opinião algo tépida sobre *The River* foi o que ele entendia ser uma duvidosa qualidade do texto³⁵ - para ele, o problema principal estava aí. Por outro lado, um certo deslumbramento cresceu da experiência de observação do processo de realização de Renoir: o perfeccionismo, a busca da autenticidade, a valorização da beleza natural das pessoas e do local, e mesmo o uso de música indiana como banda sonora – tudo isto alimentou a convicção de que era possível fazer verdadeiros filmes sobre a vida indiana, e nessa medida, *The River* teve para Satyajit um marcante valor formativo. Mais tarde, Renoir viria a responder à relutância do jovem Satyajit Ray: «I had to see India through the eyes of a westerner. If I didn't want to make some horrible

³¹ Jean RENOIR, *Ma Vie et Mes Films*, France, Flammarion 1974, p. 250

³² Um dos fundadores da *Calcutta Film Society*.

³³ Apesar de não ter integrado a assistência na rodagem do filme, Satyajit Ray coordenou várias excursões com Renoir e a sua mulher, Dido, dentro e fora de Calcutá, para sugerir localizações, e as suas visitas foram frequentes durante as filmagens.

³⁴ qtd. in A. CHISHOLM, op. cit, 1999, p. 212

³⁵ Satyajit Ray não fez questão de conhecer Rumer Godden.

mistakes... It would have been very difficult to do anything else during my first contact with India.»³⁶

Após a aprovação do texto reescrito por Rumer Godden, e assim que se decidira o local apropriado para as filmagens, por sugestão de Godden – as margens do rio Hoogly (ramificação do Ganges), perto de Calcutá – iniciou-se o processo de formação do elenco, etapa que envolveu uma necessidade constante de atualização dos níveis de concordância. O Capitão John, personagem em torno da qual se desenvolve o tema romântico, foi dos primeiros a constituir uma escolha difícil. Inicialmente, Renoir considerou nomes como James Stewart, James Manson, Van Heflin, Mel Ferrer e Marlon Brando, mas o debate pela figura ideal inclinou a opção por um jovem ator, Thomas Breen, que por singular acaso, tal como a personagem, era um mutilado da guerra, havia perdido uma perna. Rumer, à partida, não ficara convencida, achava-o demasiado jovem, pouco expressivo, “like a football player”, contudo, Renoir conseguiu atenuar este argumento com o seguinte pensamento, expresso numa missiva:

I’m even very much inclined, in my work, to believe that the hand is the actor and the glove is the screenplay... I’m for Tommy Breen because if as you say he has the face of a football player he also has the deep feeling of a Captain John. This I can vouch for...I’m convinced that the American public will find such a born-to-be-strong boy more romantic when they discover he is badly wounded than they would the classical leading man...³⁷

E depois, acresciam as razões práticas, Breen afigurava-se uma escolha menos onerosa comparativamente às restantes, e embora Renoir não gostasse de as colocar no mesmo prato da balança, numa produção deste calibre era necessário assentar os pés no chão. Rumer cedeu.

O restante elenco derivou de uma seleção relativamente mais espontânea. Adrienne Corri, a única atriz francesa, tomou o papel de Valerie, a impetuosa amiga de Harriet, com todos os créditos inscritos na própria personalidade, como fez notar Rumer Godden; o casal Nora Swinburne e Esmond Knight, foram escolhidos por Renoir para

³⁶ qtd. in A. CHISHOLM, op. cit., 1999, p. 233

³⁷ qtd. in A. CHISHOLM, ibid., pp. 221-222

interpretarem os pais³⁸; o ator irlandês Arthur Shields tomou a personagem de Mr. John, pai de Melanie, e Suprova Mukerjee, uma atriz experiente de Bengala, viria a representar uma figura essencial da *Big House*, a ama das crianças. Quanto ao elenco infantil, a opção por Richard Foster, sobrinho de Rumer³⁹, para o papel de Bogey, teve muito a ver com a sua instintiva atração por animais, insetos e répteis, enquanto que Patricia Walters, a adolescente Harriet, narradora da história (pela voz de June Hillman), foi uma escolha bastante delicada, devido à especificidade física de não poder apresentar uma beleza convencional (como nunca fora a da própria autora), era indispensável uma certa sugestão da ideia de “patinho feio”. Finalmente, Melanie, a personagem expressamente criada para o filme, como símbolo do vínculo oriente-ocidente, foi encontrada na figura de uma bailarina chamada Radha Sri Ram, cuja graciosidade foi testemunhada por ambos, Renoir e Rumer, aquando de uma atuação que presenciaram na *Theosophical Society*. Na verdade, Radha foi uma descoberta especial, pois figurava uma postura disciplinada, ao mesmo tempo que ascética, própria da alta casta hindu e, no entanto, nunca representara: «Indian classical dance, in wich I was trained, uses mime; it is narration, not impersonation. Acting as such was unknown to me.»⁴⁰ Estas duas últimas opções de casting – Patricia Walters e Radha Sri Ram – atrizes amadoras, colocaram algumas dúvidas a McEldowney, que pressentia alguma falta de *glamour* no elenco. Apesar disso, e como sempre foi uma das preocupações de Renoir, o seu trabalho com os atores foi primoroso, e superou essa barreira invisível do amadorismo⁴¹, tirando, aliás, partido deste aspeto.

Renoir estava consciente de que o momento para filmar na Índia uma história sobre os velhos tempos do Raj não era o mais desejado. Apesar do processo de independência, firmada em agosto de 1947, ter decorrido pacificamente, pelo menos em Calcutá, a cidade tinha passado por um episódio sangrento entre muçulmanos e hindus no ano anterior. E foi precisamente a visão apolítica e serena de *The River* que lhe conferiu aceitação formal por parte das autoridades; aliás, um filme que transmitisse um país em “tons suaves” só poderia agradar. No seu livro de memórias, *Ma Vie et Mes*

³⁸ Rumer Godden hesitou em Knight, devido à sua interpretação do Rajah em *Black Narcissus*, mas acabou por concordar.

³⁹ Filho de Nancy.

⁴⁰ qtd. in A. CHISHOLM, op. cit., 1999, p. 227

⁴¹ Mais adiante retomarei este ponto.

Films, Renoir conta, a propósito deste aspeto, um episódio curioso, passado com o produtor McEldowney:

Il rencontra à New York dans une soirée une dame amie intime de Nehru. Il lui fit part de ses problèmes. Elle s'intéressa à la question et lui donna le conseil suivant: la production d'un film sur l'Inde plairait beaucoup à Nehru et aux huiles du pays, mais il fallait éviter un sujet purement indien. Les Indiens⁴² ne croyaient pas que des étrangers puissent traiter proprement leurs problèmes. Elle lui conseilla de lire «The River» de Rumer Godden, qui offrait l'avantage de se situer en l'Inde mais de traiter d'une famille anglaise.⁴³

Quando perguntaram a Jean Renoir qual dos filmes que realizara seria o seu preferido, ele escolheu *The River*; quando perguntaram a Rumer qual dos sete filmes baseados em livros seus ela gostou mais, a resposta foi, sem qualquer hesitação: *The River*.

⁴² Satyajit Ray seria, certamente, um desses indianos a corroborar a descrença na possibilidade de um estrangeiro compreender os verdadeiros problemas da Índia.

⁴³ J. RENOIR, op. cit., 1974, p. 232

CAPÍTULO II

Personagens *por dentro da Índia*, personagens *com a Índia por dentro*

The river was in Bengal, India, but for the purpose of this book, these thoughts, it might as easily have been a river in America, in Europe, in England, France (...) the flavour of the people who lived by the river would be different. That is what makes a family, the flavour, the family flavour, and no one outside the family, however loved and intimate, can share it.⁴⁴

Rumer Godden, *The River*

The River convida-nos a estabelecer uma classificação elementar das personagens, em virtude da sua relação com a Índia. Aquelas que se encontram “por dentro da Índia”, grosso modo, são a maioria. Estar “por dentro” significa experimentar uma certa inclinação mística do ambiente, mas sem instinto de pertença. O Pai, a Mãe, as crianças da *Big House*, Valerie e o Capitão John, poder-se-ão encaixar globalmente nesta *definição*, com as devidas nuances particulares. O Pai estabelece a sua ligação com a Índia através da juta (e com ele, toda a família); há uma sonoridade proveniente da labuta dos trabalhadores, que constitui para ele uma espécie de conforto quotidiano, e a que se reúne a agradável convivência com os nativos, como diz a narradora: “he liked people and people liked him”. A Mãe combina a maturidade feminina e maternal com uma serenidade que parece advir das águas do rio, como se uma conformidade entre ambas fosse o segredo da sua postura balsâmica. O Capitão John, estrangeiro absoluto, é aquele que se abre aos ensinamentos da Índia, aprende (e apreende) uma nova visão sobre a vida. Esta personagem, em termos formais e imediatos, é Renoir (embora exista um pouco dele em quase todas), não só pela semelhança da condição física⁴⁵, como por

⁴⁴ Primeiro parágrafo do livro, R. GODDEN, op. cit., 2012, p. 3

⁴⁵ Existe aqui uma referência autobiográfica: tal como o Capitão John, Renoir foi ferido na guerra e coxeava de uma perna.

ser o *visitante*, aquele que vem beber de novas águas para renovar o espírito⁴⁶. As crianças, “debaixo das asas” de Nan, parecem viver alheias a tudo, num mundo de fantasia que lhes chega através desta ama primorosa no estímulo dos seus imaginários e, por isso, Nan é o canal por onde a Índia passa para chegar aos pequenos espíritos (embora ela própria, Nan, já pertença mais ao território colonial da *Big House* do que propriamente ao cosmos indiano). Quanto a Valerie, o seu carácter impetuoso tem algo de contraponto com a tranquilidade do rio, dir-se-á mesmo que é das personagens mais inflamadas pelo fenómeno da *passagem*⁴⁷ (neste caso, para a idade adulta) e, nessa medida, funciona como uma força indisciplinada, que tira partido do melhor que a vida colonial pode oferecer. Estas são, portanto, as figuras que vivem numa espécie de primeira camada do espectro de intensidade do entrosamento natural e cultural, superficialmente irrigadas pelo sentimento local; ingleses que, apesar de tudo, permanecem ingleses⁴⁸. Depois existe uma personagem que considero intermédia, quase ambivalente: Mr. John. Ele manda a filha⁴⁹ indiana para uma escola inglesa, mas parece ter um vínculo muito forte com a filosofia de vida hindu. Em alguns momentos do filme é dele que vem a voz reconfortante de uma sabedoria assimilada, como se trouxesse, lá está, *a Índia por dentro*; mas a verdadeira representação disso começa na sua filha. Com efeito, Melanie é uma personagem inventada por Renoir e Godden para o filme, não existe nenhuma figura equivalente a esta no romance original⁵⁰:

Decidimos fazer um filme muito mais indiano; no romance (...) a Índia penetra sobre os muros da casa, nunca a vemos; decidimos transpor os muros. O papel da indiana mestiça também não existe no romance; é uma invenção, e imaginámo-la para que nos trouxesse mais Índia para o interior da ação.⁵¹

De facto, este constitui um dos princípios orientadores da adaptação, a ideia de *trespassar os muros*. A casa é, afinal, um espaço permeável ao exterior: janelas, portas e varandas constituem-se como símbolos permanentes dessa porosidade cósmica. Por sua vez, também se sente em Harriet (no filme, em comparação com o romance) uma

⁴⁶ Também aqui há uma relação clara com o momento deste filme na obra de Jean Renoir. *The River* constitui-se como um ponto de viragem, uma renovação cinematográfica inspirada pela vivência da Índia.

⁴⁷ Dentro dos rituais de passagem representados no filme.

⁴⁸ Exceptuando o caso de Nan.

⁴⁹ Cujas mãe é indiana.

⁵⁰ Por sua vez, Bea, irmã mais velha de Harriet, no livro (que seria, em correspondência com a realidade, Jon), é retirada do elenco das personagens do filme.

⁵¹ CP, *Jean Renoir*, 1994, p. 224

suscetibilidade maior à vibração do local – o rio, a árvore, o jardim. Embora nos apercebamos visualmente da circunscrição espacial da *Big House*, existem estas duas personagens que trazem a Índia para o interior do “território inglês”; têm, aliás, essa especificidade.

Boggie, por outro lado, estabelece uma relação *trágica* com a Índia, muito mais íntima, quase umbilical. Se em Melanie temos uma personagem indiana que recebeu formação inglesa, e em Harriet⁵² a inglesa que materializa as suas sensações do local e da cultura através da escrita, em Boggie já não existe o meio-termo: ele é a figura do *sacrifício*, aquele que vive a Índia por inteiro, e que acaba por morrer por ela; é de uma entrega absoluta aos mistérios do lugar que resulta esta morte, igualmente necessária para o cumprimento do ciclo de Kali e ao avanço da comunidade: «(...) é a prova exigida a Harriet, sobretudo, mas também a Melanie, e a Valerie e a John e à mãe. É essa morte que lhes permite, a todos, aceder a um estágio superior.»⁵³

Tal como diz Mr. John, num sensato discurso que se segue ao triste acontecimento: “We should celebrate that a child died a child. That one escaped. We lock them in our schools, we teach them our stupid taboos, we catch them in ours wars, we massacre the innocents. The world is for children. The real world. They climb trees and rol on the grass, close to the ants...”. Esta é a parte fundamental da aprendizagem de Renoir na Índia, uma *aceitação natural* das coisas, que não podemos confundir com um desprezo pela vida, ideia que pode emergir a olhares menos atentos. A *aceitação* é mais do que um modelo de estoicismo, é uma imersão na filosofia hindu. Renoir, através de Melanie, coloca a Índia a falar acerca dessa noção, ao mesmo tempo que a relaciona com um certo otimismo sobre a realização do filme:

Evidentemente temos o direito de ser pessimistas, mas há momentos de grande confiança, por exemplo a confiança que tive quando filmei *O Rio* (...), a compreensão do que Melanie chama ‘consentir’ quando explica os seus problemas ao americano ferido e nervoso.

⁵² Que representa Rumer Godden.

⁵³ José Manuel COSTA, “The River”, *A Herança de Flaherty*, Textos CP, Pasta 17, 1984, p. 146

Como comenta João Bénard da Costa, “o consentimento consente tudo”, ou seja, Melanie, símbolo máximo desta ideia, consente que integremos a sua cultura, que honremos os seus deuses - abre as portas ao Capitão John, a Harriet, e a quantos queiram entrar.

No fundo, *The River* é uma espécie de penosa aprendizagem sobre o equilíbrio que rege a vida entre destruição e criação: Bogey morre, mas a mãe está grávida e vai nascer um novo bebé – eis a metáfora da dolorosa *renovação*. «In India we learned that the thread separating life and death is a fragile one.»⁵⁴ Tudo acontece sob o signo de Kali, a figura tutelar, deusa da Criação e da Destruição, esposa de Shiva, juntamente com o qual personifica, entre os outros deuses da trindade⁵⁵ hindu, o equilíbrio entre estas duas forças, sendo também a responsável pelo próprio ensinamento à humanidade de que não pode haver criação sem destruição, é a ordem do mundo. O primeiro evento do filme que nos leva a acompanhar os rituais religiosos hindus é o *Diwali* (festival das luzes), onde se celebra precisamente a destruição das forças do mal, sob a representação suprema da divindade: Kali. Foi pretensão de Renoir aproximar-se desta sabedoria assente na firmeza da ordem natural das coisas, da natureza.

The River é um filme religioso. Ora a religião, quer o hinduísmo, quer outra, representa um valor bem mais importante que a forma burguesa ou industrial da sociedade. É uma coisa que não mudará muito facilmente, pois dura há mais de 4000 anos e tem todas as possibilidades de continuar ainda.⁵⁶

⁵⁴ Eugène LOURIÉ, *My Work in Films*, New York, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1985, p. 158

⁵⁵ À semelhança do conceito da Santíssima Trindade cristã, os hindus também possuem uma representação tripla da divindade suprema, a Trimúrti (“três formas”), composta por Brama, deus da Criação, Vishnu, deus da Conservação e Shiva, deus da Destruição. Shiva é muitas vezes visto pelos seus devotos como a verdadeira Trimúrti, pois não existe criação sem destruição, ou seja, a divindade só se completa com o fecho do ciclo. Kali, neste caso, é a deusa mais presente nos rituais filmados, porque tem uma importância especial em Calcutá (onde o filme foi rodado), é considerada a fundadora da cidade, e por isso, Kali é Shiva, e através dele, a própria Trimúrti.

⁵⁶ CP, *Jean Renoir*, 1994, p. 286

I. 1- *Le monde est un*

Expressão de Jean Douchet relativamente a *The River*, “le monde est un” patenteia uma conceção madura de Renoir, assente na poética que acompanha a sua filmografia até àquele ponto. À Índia pede-se a evidência, a *alma* desta verdade. Tomada como berço de uma metafísica universal, a Índia representa o ponto absoluto da harmonia da existência, da vida, e *The River* testemunha, pela narrativa que se complementa com um traço documental, a força de uma experiência. No que toca a esta impressão documental, Satyajit Ray, num artigo escrito em 1982, *Under Western Eyes*, questiona o valor de documento sociológico do filme:

The sights and sounds and moods of India, or rather the Bengal riverside, were caught beautifully by Renoir in *The River*. But this to was primarily a story of Britons in India (...) around the mid-40's, a period of considerable political unrest. But Renoir's placid poetic approach, and the script by Rumer Godden and Renoir, bar the intrusion of such elements. As a result an air of fairytale unreality pervades the whole film, and robs it of value as a social document.⁵⁷

Não é por acaso que Renoir usa o *fairy tale*, evocado através do mundo interior de Harriet, para nos dar a essência de uma mística local. O momento em que a narradora conta a história de Krishna e Radha a Valerie e Capitão John é cimeiro para esta incursão espiritual. Numa situação formal de *mise en abyme*, são-nos oferecidas ao olhar «figuras angélicas plenas de espiritualidade sensual, de uma subtil voluptuosidade etérea. (...) O carácter melodioso, musical, do seu encanto corporal é conseguido graças à delicada articulação e alegre vitalidade dos seus membros e contornos.»⁵⁸ Com um pé fora do costumado realismo, somos conduzidos à figuração encantada da mitologia hindu. Tal como referi anteriormente, Renoir não votou o seu olhar à perspetiva política ou sociológica da situação da Índia (algo que, aliás, nem é próprio da sua tradição

⁵⁷ Satyajit RAY, “Under Western Eyes”, *Sight and Sound*, vol. 51, No. 4, Autumn/ 1982, pp. 269-74

⁵⁸ Heinrich ZIMMER, *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização Indianas*, trad. Manuel João Ramos e Ana Vasconcelos e Melo, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, p. 128. Esta descrição visual dos deuses representados no monumento *Descida do Ganges* corresponde diretamente àquilo que Renoir imprimiu nas personagens mitológicas do conto de Harriet.

cinematográfica); o valor “documental” de *The River* extrai-se, acima de tudo, do rio, da proximidade entre ele e quem vive e trabalha nas suas margens, ao sabor do seu ritmo:

(...) o Ganges é a própria graça divina que flui de forma tangível até junto das casas dos homens. Espalha fertilidade (...) e derrama pureza nos corações dos devotos que se banham, nas suas abluções rituais matinais, na sua abundante corrente.⁵⁹

Como nota Ronald Bergan, «*The River* opens and closes with shots of Ganges, which runs through the film as a symbol of life, death and renewal»⁶⁰, um pouco à semelhança da *Descida do Ganges*, relevo pallava⁶¹ usualmente considerado pelos historiadores como uma «narrativa contínua»; daqui se liberta o sentido de universalidade associado a esta récita de uma filosofia coincidente entre a natureza e o hinduísmo. “For Hindus all the universe is God”, ouvimos a voz *off* de Harriet dizer a dada altura, lançando a premissa que orienta o espectador numa certa compreensão do divino e da própria vida. Esta visão monista, assente na crença de uma energia vital única, é a base das bases da filosofia e mitologia hindus. Assim, “todo o universo é deus” conjuga-se com “o mundo é um”, porque na universalidade divina está a unidade do mundo: «Tudo provém da substância-e-energia-de-vida divina, sob forma de transmutação temporária.»⁶²

⁵⁹ H. ZIMMER, op. cit., 1997, p. 118

⁶⁰ Ronald BERGAN, *Jean Renoir: Projections of Paradise- a biography*, London, Bloomsbury Publishing Limited, 1992, p. 280

⁶¹ A dinastia Pallava ficou conhecida pelo patrocínio das maiores obras da arquitetura dravidiana. O povo dravidiano foi a primeira civilização greco-oriental na Índia.

⁶² H. ZIMMER, *ibid.*, p. 127

I. 2- O(s) Rio(s)

O rio funciona na obra de Jean Renoir como poderosa metáfora, adaptando-se ao tema e à ideia de cada um dos filmes, mas a sua presença é ainda mais forte quando se fala da génese do próprio cinema: «I cannot conceive of cinema without water. There is an inescapable quality in the movement of a film which relates it to the ripple of streams and the flow of rivers.»⁶³

Aquilo que o rio simboliza em cada filme pode dizer-nos muito sobre as personagens, a sua relação com a natureza, o ritmo da diegese e mesmo sobre a “forma” do filme. *The River* assume, absolutamente, a configuração fluvial no desenvolvimento da narrativa, que corresponde ao movimento cinematográfico da *passagem*; o rio é aqui uma espécie de compasso da realidade e o curso visual de uma experiência.

De toda a cinematografia de Renoir, que conta com a determinante presença de rios, como por exemplo *La Chienne*, *Boudu Sauvé des Eaux*, *Toni*, *Madame Bovary* ou *Une Partie de Campagne*, o Ganges, em *The River*, é o rio que evoca maior aproximação a uma sabedoria interior da natureza – baseada no ciclo de renovação da vida⁶⁴ - por oposição à dimensão fatídica que acompanha as águas do Sena, onde Boudu se tenta suicidar, ou Marie, na lagoa de Berre, em *Toni* – águas impessoais, imensas e alheias à tragédia humana. Por sua vez, o Ganges parece representar a reconciliação do homem com a natureza hostil, e o mesmo sucede em *The Southerner* (1945), um filme muito semelhante a *The River* na sua atitude positiva face à adversidade natural, e não só. Uma outra clara analogia se pode fazer no que toca ao teor pouco carregado do enredo das narrativas. Como quadros impressionistas, estes dois filmes esboçam uma imagem sensível (não sentimental), o retrato de uma filosofia de aceitação (mais forte em *The River*) e entendimento com a natureza. Sem recorrer às intrigas vincadas dos clássicos hollywoodescos, Renoir capta uma essência, uma ideia, e faz dela a “cor” mais garrida do quadro:

O que me seduziu nessa história foi precisamente o facto dela não ser uma história. É uma série de impressões fortes: a imensidade da paisagem, a pureza dos sentimentos do herói, o

⁶³ qtd. in R. BERGAN, op. cit., 1992, p. 29

⁶⁴ Ciclo de Kali

calor, a fome. (...) o que eu entrevia era uma história (...) em que coisas e homens, animais e natureza, se juntassem numa imensa homenagem à divindade.⁶⁵

De facto, esta frase de Renoir relativa a *The Southerner*, na sua base conceptual, tem tudo para ser também relativa a *The River*. No mesmo sentido, António Rodrigues diz que a ação de *The River* “consiste simplesmente em mostrar personagens que nascem, morrem e se apaixonam”⁶⁶. Estes são filmes exemplares do realismo poético que marca uma fase um pouco desviada da análise mordaz da sociedade, muito presente nos seus trabalhos da década de 30 (tão singularmente impressa em *La Grande Illusion* ou *La Règle du Jeu*).

É interessante perceber como, apesar de algum apego a determinados temas e ideias - como seja o *rio* - Jean Renoir não se inscreve numa arte austera, que invariavelmente repisa os mesmos conceitos e métodos. Há nele uma acuidade e sensibilidade artística que proporciona um novo olhar sobre as mesmas coisas, que é sempre simples, por vezes irónico, mas nunca vago. «I try to work close to nature – but nature is millions of things, and there are millions of ways of understanding its propositions.»⁶⁷ Esta ligação com a natureza tem uma evidente origem na pintura do pai, com a qual conviveu desde a infância: «Je ne regardais pas les tableaux de mon père, mais je sentais leur présence.»⁶⁸ Rodeado de quadros de Pierre-Auguste Renoir, expostos em todas as paredes da casa, Jean cresceu no seio de forte e quase inconsciente influência artística. A função da arte, neste contexto, abrange algo daquilo que é uma das demandas do trabalho de Jean Renoir: a procura da *verdade interior* através do *realismo exterior*, daí que a necessidade de “ver para lá das aparências”, de que fala na biografia do pai e noutros escritos, também apareça conotada à metafísica hindu, universo, por excelência, de *The River*.

⁶⁵ CP, *Jean Renoir*, 1994, pp. 148-149 (op. cit. *Ma Vie et Mes Films*, 1974, pp. 217-218)

⁶⁶ CP, *ibid.*, p. 176

⁶⁷ qtd. in Leo BRAUDY, *Jean Renoir: The World of His Films*, London, Robson Books, 1977, p. 24

⁶⁸ J. RENOIR, op. cit., 1974, p. 19

CAPÍTULO III

Arte e Realismo em Renoir

Parece não haver outro propósito do que mostrar as tal coisas como elas são, na sua exatidão plena e comovedora.⁶⁹

André Bazin, *Jean Renoir*

Bazin talvez seja quem melhor refletiu sobre a particularidade do realismo presente na obra de Renoir, e o modo como se manifesta na consciência material da imagem fílmica: «Para Renoir, o cinema constitui o máximo de realismo da imagem, plástica e sonora.»⁷⁰ Parece uma afirmação exclusivamente técnica e formal, mas é, para já, a ponta do iceberg que vamos descobrir demoradamente.

Antes de ingressar na explanação teórica sobre o Realismo cinematográfico, permitir-me-ei tomar como ponto de partida uma referência às origens familiares de Jean Renoir, a uma certa influência estruturante na sua conceção de arte, e confrontarei essa presença “transparente” com a construção de pensamento do cineasta. Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), célebre pintor impressionista, é a influência a que me refiro. Antes de Jean, foi o primeiro nome da família a *praticar* a imagem artística, através da pintura; uso propositadamente o termo *praticar* porque, para ambos, a arte era, antes de mais, um ofício. Renoir pai chegava mesmo a substituir o termo *artista* por *artesão*, onde o sentido do “fazer” está mais próximo do instinto do que no intelecto⁷¹: «L’art n’est pas un métier, c’est la manière dont on exerce (...) n’importe quelle activité humaine. Je vous propose ma définition de l’art: l’art, c’est le «faire». L’art poétique, c’est l’art de faire des poèmes. L’art d’aimer, c’est l’art de faire l’amour./ Mon père ne m’a jamais parle d’art. Il ne pouvait supporter ce mot.»⁷² Auguste alimentou,

⁶⁹ André BAZIN, *Jean Renoir*, Lisboa, Forja Editora, 1975, p. 118

⁷⁰ A. BAZIN, *ibid.*, p.93

⁷¹ Pierre-Auguste Renoir cultivava uma espécie de desprezo pelos *intellectuels* da sua época.

⁷² J. RENOIR, *op. cit.*, 1974, p. 90

naturalmente, a origem de uma predisposição peculiar para a visão/sensibilidade artística do filho:

Admirava a sua pintura, intensamente, mas era uma admiração cega. Para dizer a verdade, ignorava por completo o que fosse a pintura. Intuíva vagamente o que podia ser a arte em geral. Do mundo, só via as aparências. (...) Agora sei que os homens não têm outra função que não seja a de nos ajudar a ver para lá das aparências, a deixar cair um pouco do nosso fardo da matéria, a «desembaraçarmo-nos», como diriam os hindus.⁷³

Neste excerto, tirado de uma das páginas iniciais da biografia que escreveu do pai, Jean Renoir indicia já uma certa formulação sobre o que entende por arte, e é curioso também encontrar aqui a referência ao hinduísmo. Escrita em 1981, esta biografia será tanto sobre o seu pai como sobre si próprio, e certas filosofias de vida já se haviam instalado no pensamento de Jean - não mais o pequeno e o jovem Jean, figurado nos quadros do progenitor, mas o cineasta reconhecido. É a partir deste movimento de “deixar cair o fardo da matéria”, de “desembaraçar”, que podemos encetar uma reflexão, academicamente fundamentada, sobre a noção de *realismo* em Renoir, que procurou, através da “pele das coisas”⁷⁴, chegar ao seu *interior*.

Tomando como motor de arranque as duas principais teorias da estética realista do cinema - de um lado, Siegfried Kracauer, do outro, André Bazin - é possível encontrar nos seus pressupostos os contactos e divergências com a lógica renoiriana. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960), de Kracauer, sendo posterior aos escritos de Bazin⁷⁵, constitui-se como um documento sólido do ponto de vista sistemático e da argumentação persistente. Embora se cruze com Bazin na base do raciocínio, não partilha conclusões, nem o discurso, com o pioneiro teórico, aliás, detentor de um método muito distinto, assente numa convivência mais íntima com os filmes analisados, procurando, ao invés de uma lei “ecuménica” (e mesmo teleológica⁷⁶), a classificação particular das obras, mediante a flexibilidade das regras estilísticas e dos géneros. Renoir foi manifestamente, no seio desse processo de análise

⁷³ Jean RENOIR, *Pierre-Auguste Renoir, Meu Pai*, trad. Francisco Agarez, Lisboa, Editorial Bizâncio, 2005, p. 12

⁷⁴ Expressão de Bazin.

⁷⁵ A compilação dos seus escritos fragmentários deu origem ao volume *Qu'est-ce que le Cinema?*

⁷⁶ Kracauer conferia como objetivo último do cinema, a restituição de um sentido comum (não-ideológico) do homem, que antes era assegurado pela religião, e que se perdeu em virtude da abstração das leis científicas que fragmentaram a relação do homem com a realidade.

dos filmes pelo seu valor intrínseco, um dos cineastas que mais beneficiou da atenção de Bazin, e sobre o qual dedicou singularmente o seu estudo.

Observe-se que, a princípio, ambos os teóricos realistas vinculam as suas teorias ao “ADN” da fotografia: se para Kracauer o cinema representa uma extensão do método de registo fotográfico, ao qual responde a «redenção da realidade física», do mesmo modo, para Bazin ela configura o meio de reprodução automática que retira à realidade a sua *impressão digital*, contudo, já a partir desta suposição as diferenças vão subtilmente aparecendo. O sentido de «realidade», em Kracauer, corresponde a uma *estética material*, ao assunto, ao conteúdo, por oposição à forma; assim, a sua análise remete para o “assunto” e “tratamento” do mesmo, pela técnica cinematográfica. Por sua vez, Bazin entende por «realidade» o mundo físico, a espacialidade dos objetos, daí que contraponha uma *estética do espaço* à *estética material*.

Com efeito, estas duas noções contribuem, desde já, para se compreender algum afastamento de Renoir em relação à *estética material* de Kracauer, a qual elogia o elemento da narrativa, a história, o *enredo* de um filme, como meio de consolidar a aproximação do espectador ao drama humano - uma espécie de afinidade empírica. O “assunto” é justamente a base estética deste cinema, e Kracauer especificava que os materiais indicados à criação de um mecanismo de revelação da realidade, no caso das adaptações cinematográficas, eram os romances realistas e naturalistas⁷⁷, e não um romance em que «a certain interior life very little of which can, by definition, be exteriorized»⁷⁸, como será o caso de Julien Sorel, protagonista de *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, ou Ema, a *Madame Bovary*⁷⁹ de Flaubert, cuja tradução dos movimentos interiores condenavam a possibilidade do seu reflexo no movimento cinemático. *The River*, por esta linha de exemplos dados pelo próprio Kracauer em *Theory of Film*, faz parte da categoria de “mau material” para o cinema - «uncinematic adaptations»⁸⁰. E, vejamos, a razão pela qual Renoir se interessou por este livro foi ditada por um raciocínio exatamente oposto: o encontro do *realismo interior* através do *realismo exterior*, ou seja, é possível buscar na luz dos objetos o seu movimento

⁷⁷ Como os de Zola e Steinbeck. «(...) only realistic and naturalistic novels can be made into satisfactory films.» Siegfried KRACAUER, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, London, Oxford University Press, 1971, p. 241

⁷⁸ Gabriel Marcel citado por S. KRACAUER, *ibid.*, p. 244

⁷⁹ Cujas adaptações de Renoir é classificadas como «a succession of actions and episodes which completely lack cohesion.», S. KRACAUER, *ibid.*, p. 243

⁸⁰ S. KRACAUER, *ibid.*, p. 242

interior, e esse foi o desafio a que se propôs em *The River*, como havia feito, anteriormente, na adaptação de *Madame Bovary*⁸¹. Bazin, no texto “Por um Cinema Impuro”, aponta para o não confinamento do cinema à *dialética das aparências* e para a sua capacidade de transcender o realismo exterior: «Se é verdade que só pode considerar o objeto do exterior, tem maneiras de agir sobre a sua aparência para lhe eliminar qualquer equívoco e assinalar uma e só uma realidade interior.»⁸²

Detenho-me ainda um pouco neste exemplo de *Madame Bovary*, precisamente, porque traduz modelarmente o tipo de abordagem renoiriana ao livro: «a fidelidade (...) está muito mais no espírito do que na letra da obra», ou seja, Renoir interessa-se por uma ideia essencial em torno da qual a narrativa cresce, como as folhas no caule da flor.

Embora o “estilo neutro” (como lhe chama Bazin, e que mais à frente retomarei) de Renoir aniquile o simbólico e o abstrato do cinema, apenas o faz na medida em que é capaz de criar “correspondências”⁸³, metáforas que brotam da própria natureza. No caso de *The River*, é num cenário como a Índia que ele encontra a quintessência para fazer coincidir o movimento natural do rio com a interioridade das personagens: «Le récit du *Fleuve*, c’est, mi-souvenir mi-rêve, une évocation dans des extérieurs hautement naturels possédant en meme temps une réalité intérieure et psychologique sous-jacente (...).»⁸⁴

Outro aspeto igualmente “condenável” pela lógica de Kracauer é o recurso à *voz off*, algo que já teria sido estigmatizado na sua análise ao filme *Diário de um Pároco de Aldeia*⁸⁵, de Robert Bresson, por considerar uma técnica denunciante do fracasso visual. Em *The River*, a *voz off* de Harriet, além da tomada de um ponto de vista, que é, através das recordações sensoriais de Rumer Godden, o ponto de vista moral de Renoir, constitui-se como a própria ação inscrita no passado e resgatada pela «experiência de uma narração dela»⁸⁶, ou seja, não é o conteúdo da narrativa, mas o crucial exercício de narrar que confere a ação. Aqui reside a modernidade do cinema neste filme, no gesto e

⁸¹ *Madame Bovary* surge aqui apenas a título de exemplo, porque foi o filme mencionado por Kracauer, na apresentação da sua ordem de ideias.

⁸² André BAZIN, *O que é o Cinema?*, trad. Ana Moura, Livros Horizonte, 1992, p. 100

⁸³ Termo usado por Bazin, pertencente a Baudelaire.

⁸⁴ William GILCHER, “De Swamp Water au Fleuve: L’évolution du Style Spatial de Jean Renoir”. *Nouvelles Approches de l’œuvre de Jean Renoir*, Montpellier, Université Paul- Valéry, 1994, p. 278

⁸⁵ Filme muito elogiado por Bazin, justamente pelo uso estilístico do recurso.

⁸⁶ José Manuel COSTA, “The River”. *Os Filmes da Nossa Casa*, Lisboa, Mediateca da FCSH, 2008, p.

beleza da própria narração. Passamos da *mimesis* (*shows*) do cinema clássico, assente na representação icónica, à valorização do espírito da própria *diegesis* (*tells*), assegurada pelo ato de contar: é o verbo que sustenta a perceção das imagens. Arrancados à ilusão de estar “dentro da história”, somos convidados a escutá-la pela voz, já marcada pelo tempo (o que, por si, confere distância), de Harriet.

Recordemos, finalmente, neste contexto, algumas palavras de Renoir que ilustram a opinião do cineasta em relação à narrativa, enquanto peça fundamental do cinema (segundo a estética material de Kracauer):

J’entrais dans le cinema avec des idées bien arrêtées. Je ne croyais pas à l’importance du sujet. J’en reconnaissais la necessite, mais lui refusais le privilège d’influencer le cours du récit. Por moi l’idéal eût été un film sans sujet, basé uniquement sur les sensations du metteur en scène (...).⁸⁷

On aime une histoire parce qu’on aime le conteur. La même histoire, contée par un autre, n’offre aucun intérêt. André Gide résume cet état des chose en deux mots: «En art, seule la forme compte.»⁸⁸

(...) en art le sujet compte moins que l’exécution..⁸⁹

Kracauer duvidava do estatuto do cinema enquanto arte, não no sentido de minorar a sua categoria, mas porque compreendia a arte como a luta entre a *forma* e o *conteúdo*. O cinema, na vantagem técnica⁹⁰ que apresentava em relação às artes tradicionais, dando primazia ao *conteúdo*, não mais fazia parte desse duelo, era outra coisa: «If film is an art, it is art with a difference. Along with photography, film is the only art wich leaves its raw material more or less intact.»⁹¹

Numa posição mais definida e assertiva, Bazin colocava o cinema na excelência de *arte do real*, isto é, dependente da realidade no que respeita aos mecanismos de registo, mas reconhecendo aos cineastas o valor da *autoria*, mediante o uso estilístico que davam aos “moldes”⁹² obtidos do “modelo” da realidade: «(...) este “realismo” não

⁸⁷ J. RENOIR, op. cit., 1974, p. 50

⁸⁸ J. RENOIR, ibid., p. 49

⁸⁹ J. RENOIR, ibid., p. 93

⁹⁰ A Fotografia.

⁹¹ S. KRACAUER, op. cit., 1971, p. 10

⁹² Bazin dizia que a realidade deixa o seu desenho no celuloide, como o “molde de uma máscara mortuária”.

significa, antes pelo contrário, uma renúncia ao estilo; postula unicamente que a expressão do cinema deve estar dialeticamente ligada a um suplemento de realidade e não a um suplemento de artifício.»⁹³ Por consequência, o «significado é o resultado do estilo, a significação, o resultado da forma»⁹⁴. Ou seja, o realismo do cinema é diametralmente oposto à abstração, a qualquer sistema convencional, à simbolização. Neste aspeto, Kracauer estava inteiramente de acordo, embora (e de uma forma que enfraqueceu a sustentabilidade da sua teoria) assumisse a inclusão de uma parcela formalista na conceção realista, como se o formalismo pudesse constituir um meio de *revelação* da realidade registada. Mas como perceber os limites desse formalismo tolerado? Como reconhecer o seu fundamento na realidade e não na imaginação?

Ainda atinente no tema da *abstração*, o cinema realista destaca-se dos clássicos hollywoodescos exatamente pela fuga à “aparência oficial” dessa abstração, recuando no sentido oposto ao do espetáculo destinado a *hipnotizar* a plateia, mergulhando-a numa pura ilusão de tempo e espaço. O realismo da montagem de Hollywood assentava nessa psicologização dos eventos, onde a lógica narrativa fragmentava o espaço de acordo, não com o valor dos próprios eventos, mas de acordo com a relação entre eles. Assim, um acontecimento não era percecionado como algo a ocorrer num determinado espaço físico, mas como uma parcela dependente do decorrer da *ação*, e o *significado* das imagens não emanava objetivamente das mesmas, e sim da sua contiguidade.

The use of montage can be “invisible”, and this was generally the case in the prewar classics of the American screen. Scenes were broken down just for one purpose, namely, to analyze an episode according to the material or dramatic logic of the scene. It is this logic that conceals the fact of the analysis, the mind of the spectator quite naturally accepting the viewpoints of the director, which are justified by the geography of the action or the shifting emphasis of dramatic interest.⁹⁵

The meaning is not in the image; it is in the shadow of the image projected by montage onto the field of consciousness of the spectator.⁹⁶

⁹³ A. BAZIN, op. cit., 1975, p. 95

⁹⁴ J. Dudley ANDREW, *As Principais Teorias do Cinema – Uma introdução*, trad. Teresa Ottoni, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1989, p. 147

⁹⁵ J. Dudley ANDREW, “André Bazin’s *Evolution*”. *Defining Cinema*, Rutgers University Press, 1997, p. 60

⁹⁶ J. D. ANDREW, op. cit., 1997, p. 61

É neste ponto que o sentido da realidade é totalmente afastado da película, para se tornar, diante do olhar do espectador, “uma série de *signos*”, como afirmava Orson Welles. O objeto passa a *significar* na medida do seu lugar na ação, perdendo o valor concreto da sua relação comum com o homem.

Por seu lado, menos preocupado com a ação (de que a formalidade do plano é cúmplice), Renoir centra-se no propósito da *exactidão plena das coisas*, deixando que as personagens evoluam com alguma liberdade dentro do espaço da cena. «Nada está mais longe do simbolismo do que a maneira íntima, apaixonada, sensual, a familiaridade de Renoir com as coisas. É, pelo contrário, por singularizar o objeto que ele impõe a sua identificação com o personagem.»⁹⁷ E no que respeita à ação: «(...) parte de duas ou três realidades tangíveis e cria relações entre elas. A ação procede delas como os círculos concêntricos à volta da pedra atirada para a água.»⁹⁸

A questão da dinâmica relacional entre as personagens é elementar no modo como Renoir concebeu os seus filmes. Basta lembrar que, justamente, aquando do primeiro contacto com o livro de Rumer Godden, uma das coisas que nomeou como inspiração para um filme foram as personagens e o tipo de relações que a história, quase desprovida de ação, fomentava entre elas, afirmando que tudo isto proporcionava “a base para grandes representações dos atores.” No caso de *The River*, alguns dos atores não eram profissionais, e o elenco, na sua totalidade, estava longe de chamar as atenções. Na verdade, a dose moderada de amadorismo, que referi anteriormente, conferiu a *The River* o traço de ambiguidade que Renoir sempre procurou no seu cinema, essa *imperfeição* que estabelece a ponte com o real. Aqui as personagens moldam-se ao ambiente dramático “desenhado” por Renoir e Rumer Godden, mas o próprio molde encara a liberdade do ator como mais-valia para o quadro. «A liberdade desta construção, o seu desprezo pela verosimilhança dramática e psicológica são o cúmulo do realismo (...).»⁹⁹

Retomando a tese que nos vinha a ocupar, do *realismo narrativo*, sustentada por Kracauer, dizer aqui que a este Bazin objetou com o *realismo percetivo* (ou *espacial*). A demanda pela preservação do *espaço e tempo* percetivos assume-se como a demanda

⁹⁷ A. BAZIN, op. cit. 1975, p. 96

⁹⁸ A. BAZIN, ibid., p. 95

⁹⁹ A. BAZIN, ibid., p. 96

pela liberdade de o espectador ponderar sobre a sua interpretação do objeto/evento. Por isso, em alternativa à montagem psicológica, assente na rigidez de uma linha narrativa, surge a técnica da *profundidade de campo*¹⁰⁰, «que permite a uma ação desenvolver-se durante longo período de tempo e em vários planos espaciais»¹⁰¹. Assim, dando-lhe íntegra visibilidade, a “homogeneidade do espaço”¹⁰² sobressai e confere autonomia aos objetos, crescem as possibilidades de formação de novas camadas de relações dramáticas dentro do mesmo enquadramento (*mise-en-scène*), e é preservada a ambiguidade¹⁰³ – predicado do real. Renoir foi pioneiro nesta técnica:

He alone in his searchings as a director prior to *La Règle du Jeu* forced himself to look back beyond the resources provided by montage and so uncovered the secret of a film form that would permit everything to be said without chopping the world up into little fragments, that would reveal the hidden meanings in people and things without disturbing the unity natural of them.¹⁰⁴

Em *The River*, a profundidade de campo serve o intuito da «representação do universo como totalidade: o espaço deixa de estar fragmentado e temporalizado, passando a ser-nos comunicado em blocos maciços (...) como perante a realidade exterior (...).»¹⁰⁵, ou seja, cria-se uma nova conceção de *espaço-tempo*: ao homogeneizar-se a fórmula, a «duração vivida» é, de facto, a duração «que se está a realizar»¹⁰⁶; o espaço dramático torna-se tão sensível como o pode ser a realidade diante da janela¹⁰⁷.

Renoir, no conhecimento que foi adquirindo em torno da natureza do ecrã, procurou sempre mais *esconder* do que *enquadrar* a imagem, conferindo aos movimentos da câmara uma autonomia face à geometria dramática do plano (e a ação, em vez de “encaixar na moldura”, limita-se a passar diante dela). Tal necessidade

¹⁰⁰ A que se reúne o plano-sequência.

¹⁰¹ J. D. ANDREW, op. cit., 1989, p. 159

¹⁰² Expressão de Bazin.

¹⁰³ Influência do pensamento de Merleau-Ponty.

¹⁰⁴ J. D. ANDREW, op. cit., 1997, p. 70

¹⁰⁵ Marcel MARTIN, *A Linguagem cinematográfica*, trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares, Lisboa, Dinalivro, 2005, p. 216

¹⁰⁶ Jean Mitry citado por M. MARTIN, ibid, p. 218

¹⁰⁷ Diz Bazin: «(...) o écran deixa de existir: temos só a realidade. Nem pictural, nem teatral, nem antiexpressionista, o écran, finalmente, faz-se esquecer por completo, em proveito daquilo que revela.» op. cit., 1975, p. 107

estética de *desenquadrar* surge na linha daquilo que foi o efeito do Impressionismo na pintura, e a relação com esta corrente artística vai além do conceito técnico:

Depois de Manet, e sobretudo depois de Degas e de Renoir, a tela deixou de ser uma cena e uma proporção. Se ainda tem por vezes um papel de composição, é de maneira negativa: pela sua discordância com a realidade que violenta (Bonard) e da qual sugere a continuação.¹⁰⁸

Renoir resgata um momento de viragem na pintura, a que o seu pai assistiu e aderiu, e traz a jusante o próprio debate que marcou a diferença entre o Impressionismo e o Expressionismo. De facto, se ao Impressionismo vai beber as temáticas visuais e as noções de luz, movimento e cor, é numa qualidade particular de expressionismo que se apoia para alcançar a *verdade interior*:

O “enquadramento” decorativo ou expressionista do *plano* tradicional, o artifício da montagem descontínua, Renoir substituíra-os pela ocultação do ecrã e pela continuidade viva do reenquadramento. Com isso, proporcionava ao cinema mais realismo e mais expressão, permitia-lhe significar mais, com mais realidade.¹⁰⁹

Um dos exemplos capitais da intenção de *esconder* em vez de *enquadrar* – técnica impressionista - em *The River*, é a muito analisada sequência da *sesta*, correspondente ao momento da morte do pequeno Bogey. Com efeito, Renoir serve-se, em vários dos seus filmes, da ocultação do que realmente quer “mostrar”¹¹⁰. Ou melhor, “mostra” um acontecimento através de outro movimento da realidade que, na verdade, é um movimento *subjetivo*. Marcel Martin diz que a morte «raramente foi representada no ecrã de maneira subjetiva»¹¹¹, e este é um desses momentos invulgares da história do cinema. Renoir consagra a ideia da morte à letargia dos corpos oferecidos ao descanso diurno, numa sugestão poética do movimento da câmara que, como uma “carícia”, percorre suavemente, em fundidos encadeados e ao som de uma flauta, esses corpos como que abandonados ao sabor da corrente do rio.

As duas coisas – a morte e o descanso – coincidem de facto no tempo, e, mais do que “coincidência” há aqui uma óbvia

¹⁰⁸ A. BAZIN, op. cit., 1975, p. 97

¹⁰⁹ A. BAZIN, ibid., p. 107

¹¹⁰ Como, por exemplo, a morte de André Jurieu, em *La Règle du Jeu*.

¹¹¹ M. MARTIN, op. cit., 2005, p. 240

vontade de figuração de uma através da outra: no fundo, a morte não é arredada da película, ela está justamente presente nas imagens desses corpos estirados – “mortos” (...).¹¹²

The death of Bogey from the snake is merely another cautionary note in the symphony of natural movement – a brief waystation to prepare us for Harriet’s renewal after slipping into the river, born again into maturity.¹¹³

À semelhança da placidez das águas do rio, imbuídas do *conhecimento absoluto*, a sequência dos corpos inertes recita o correr imperturbável do fluxo vital. Ou seja, é nesta aparente lassidão dos eventos¹¹⁴ que, afinal, o *clímax* acontece. Podemos então “ver”, na imanência de outros corpos, a representação do único corpo que realmente foi levado no *curso das águas*: o curso da vida em direção à morte¹¹⁵, que se equilibra com um novo nascimento: «(...) Bogey’s death is the most shattering exemplification of the principle, incarnate in Khali, that creation is impossible without destruction.»¹¹⁶ O desaparecimento de Bogey constitui-se, assim, como o *sacrifício* que restitui o crescimento da sua comunidade, a provação imposta, sobretudo a Harriet, para que possa, juntamente com os seus, «aceder a um estádio superior.»¹¹⁷ Este momento do filme corresponde, assim, à conjuntura da *passagem*, «separando um “antes” e um “depois”»¹¹⁸, que se materializa no sentimento do próprio Capitão John, em relação à sua condição: “I’m not a stranger anymore”¹¹⁹. De facto, *The River* é, como já aqui foi dito, no seu todo e muito devido à compreensão da morte de Bogey, um elogio à aceitação dos ritmos naturais de *passagem* - engrenagem da continuidade do modelo linear da vida.

Referi precedentemente que Renoir elabora um movimento de fuga à abstração e à simbolização (caracterizante do cinema clássico), através de *correspondências* metafóricas fundadas na natureza em si. O rio é uma dessas metáforas majestosas que, ultrapassando o corpo do seu enquadramento natural, nos oferece a imagem do *tempo*,

¹¹² J. M. COSTA, op. cit., 1984, p. 145

¹¹³ L. BRAUDY, op. cit., 1977, p. 62

¹¹⁴ Que só por si não vivem de uma *ação* muito vincada.

¹¹⁵ A. BAZIN: «As águas do rio sagrado não refletem nada, serenas e majestosas correm sem parar, lavando o homem das suas sujidades, misturando-lhe as cinzas ao limo.», op. cit., 1975, p. 98

¹¹⁶ William ROTHMAN, *The “I” of the Camera: Essays in Criticism, History, and Aesthetics*, Cambridge University Press, 1988, p. 146

¹¹⁷ J. M. COSTA, op. cit., 1984, p. 146

¹¹⁸ J. M. COSTA, op. cit., 2008, p.53

¹¹⁹ J. M. COSTA, *ibid.*, p. 54

no seu inexorável fluxo. Existem particularmente duas sequências de teor documental, que exibem a vida no rio e nas suas margens, onde o ritmo dos trabalhos - dos movimentos desses trabalhos - são exponenciados pelo compasso musical, transportando-nos para a sensação global da passagem do *tempo*¹²⁰. Uma dessas sequências é logo depois do acolhedor ritual de abertura, com as boas-vindas, na voz madura da narradora, à Índia e à sua história, em que seguimos as imagens do quotidiano em torno das margens do rio (“the river had its own life”), sobretudo, os trabalhos da juta, que nos oferecem a noção do ritmo da vida em Bengala. Numa outra sequência mais longa, Harriet, pela narração distanciada, dirige a nossa atenção para as especificidades das diversas vivências do rio, tanto físicas quanto espirituais, e compara as escadarias (também elas de diferentes tipos) que pontuam as margens, com as festividades que pontuam o ano. Este belo paralelismo pode ser ainda mais abrangente, se o inscrevermos na ideia de *ciclo*, repetição natural, no progresso linear do tempo.

Trazendo de volta o termo de Bazin, referido atrás, o “estilo neutro” de Renoir funda-se na *liberdade* do seu realismo, ou seja, o cineasta não procura expressão na realidade, antes inverte esse método: busca, na potência do real, a expressão de uma ideia. Descendente natural da corrente do realismo poético (que dominou toda a sua obra do período francês), Renoir observa a sua própria evolução estilística, sempre ajuizada num profundo respeito pela realidade, à qual não acrescenta nada, não procura dar sentido, mas sim revelá-lo e imergir na sua complexidade para perceber a relação estrutural com o homem, e a partir daí, construir a ponte para o *realismo interior*. Retomando a premissa do início deste texto: é preciso “deixar cair o fardo da matéria”.

Um breve diálogo, no bom estilo renoiriano, pode ilustrar o sentido realista do cineasta na concepção fílmica de que temos vindo a falar:

«Qu'est-ce que vous tournez donc là?» «C'est un rêve», lui répondis-je. «Un rêve!» s'étonna le passant, «mais alors pourquoi ne le tournez-vous pas “en cinéma”!» Le brave homme ne comprenait pas l'emploi de moyens matériels pour tourner un rêve.¹²¹

¹²⁰ Renoir preza estas sequências pelo seu essencialismo documental, provando que este representa o seu filme mais próximo da natureza: «S'il n'y avait une histoire basée sur des forces immuables, l'enfance, l'amour, la mort, ce serait un documentaire.», J. RENOIR, op. cit., 1974, p. 238

¹²¹ J. RENOIR, ibid., p. 48. Este diálogo ocorreu durante as filmagens de *La Fille de L'Eau*.

III. 1- Nas Fronteiras do Realismo

Renoir adota o princípio da realidade para todas as manifestações visuais. A fantasia presente nos sonhos explora os limites do mundo natural, num intuito, chamar-lhe-emos, *moral* (pelo menos, no caso de *The River*). A barreira que se inscreve entre a imaginação e a realidade é a mesma que separa a Índia do Ocidente, ou seja, a questão moral, ou cultural. E foi em cima desta linha que Renoir se tentou equilibrar, partindo da verdade essencial que o tomou, assim que chegou à Índia: «(...) que les hommes ne vivent pas dans le vide, que ce que les entoure existe.»¹²²

O sonho funciona como a possibilidade de extrapolar a superfície textual dos objetos, sondando as camadas mais profundas da realidade. «(...) in *The River*'s meditation, as in classical Indian philosophy, what “really happens” cannot be separated from what is dreamed, fantasized, remembered (...).»¹²³ Tomo, novamente, como exemplo a história de Krishna, transformada num conto inventado por Harriet, que a própria narra para Valerie e o Capitão John. Esta “história dentro da história” – *mise en abyme* – demarca-se visualmente da “narrativa maior”, pela incursão num universo onírico. Contudo, este surge em conformidade com a proposta de realismo de Renoir: a cena da dança de Radha harmoniza-se perfeitamente com os rituais e festividades sazonais dos hindus, sobretudo pelas cores garridas que oferecem uma mística peculiar à estética do cenário. Este momento importa para dentro do filme uma poesia resgatada do próprio imaginário religioso - a Índia é convidada a pronunciar a sua voz, através da graciosidade de uma dança.

(...) Renoir arrive à nier la différence essentielle entre le monde spirituel et le monde naturel. Renoir emprunte certaines conventions du réalisme spatial cinématographique, les stylise, et les restitue au service d'une esthétique qui fait tomber l'opposition traditionnelle entre l'artifice et le réalisme.¹²⁴

O laço entre a realidade e o sonho pode também ser comparado ao que existe entre o humano e o divino: «não sabemos muito bem onde começa a divindade e onde

¹²² Jean RENOIR, *Quelque Chose m'est Arrivé*, Cahiers nº8, jan/1952, p. 32

¹²³ W. ROTHMAN, op. cit., 1988, p. 150

¹²⁴ W. GILCHER, op. cit., 1994, p. 279

começa o ser humano»¹²⁵ - ou seja, de contiguidade e fusão, sem hierarquias. A unidade do mundo no hinduísmo (ideia muito presente, e que vale sempre a pena reforçar) determina o próprio movimento da câmara, empenhado na operação delicada do cruzamento das duas esferas, sem quebrar o vínculo realista. Há um certo holismo que determina a relação entre as personagens e a cultura envolvente; o *todo* prevalece espiritualmente sobre os fenómenos particulares.

É importante falar do contributo essencial da música para a consolidação da envolvimento com o universo indiano. No livro *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Edgar Morin explica que existem dois tipos de música que pode ser usada nos filmes, de acordo com o estímulo de participação do espectador: a *música da alma* ou *música «expressiva»*, que «sublinha fortemente a emoção, a ação, a significação, e arrasta a participação para o turbilhão da alma»¹²⁶, e a *música decorativa*, que

não acompanha fielmente as peripécias da narração. Faz contraponto¹²⁷. Ordena esta narração num grande ritmo que a ultrapassa e lhe confere como que um sentido superior ou esotérico. É uma espécie de ordem cósmica necessária, no seio da qual se integra ou agita o acontecimento do filme.¹²⁸

Temos nesta última a melhor definição da forma como a música funciona em *The River*. Por oposição à “participação da alma” estimulada pela «música expressiva», o espectador, com a «música decorativa», sente um *conforto universal*, atmosfera que se cria pelo tema indiano escolhido para uma envolvimento cultural e religiosa. Eugène Lourié conta como sucedeu a escolha do tema musical:

He [Renoir] wanted to convey the feeling of India in the song of a fisherman as he moves his boat out into the heavy river traffic. (...) we found a chorus master, a timid young musician, who rehearsed with singers and improvised songs. He (...) composed

¹²⁵ Jean Renoir citado por Charlotte GARSON, *Jean Renoir*, Coleção Grandes Realizadores, Público, 2008, p. 67

¹²⁶ Edgar MORIN, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, trad. António-Pedro Vasconcelos, Lisboa, Moraes Editores, 1970, p. 134

¹²⁷ «I think the music should act to counterbalance the film, I'm against having it repeat the action and sentiments.» Jean Renoir citado por Bert CARDULLO, *Jean Renoir Interviews*, University Press of Mississippi, 2005, p. 31

¹²⁸ E. MORIN, *ibid.*, p. 135

The River Song, the song that Renoir used as the film's opening song, as well as its theme song.¹²⁹

Há uma sequência, conhecida como a “corrida da infância para o amor”, precedida pela conversa entre Melanie¹³⁰ e o Capitão John, sobre a qual muito se escreveu, invocando a clara analogia com os rituais de *iniciação amorosa*: Melanie foge do Capitão John, Harriet, à espreita, persegue o último e Valerie vai atrás, num autêntico jogo de escondidas. Chegado o ponto em que Valerie consegue, antecipando-se a Harriet, alcançar um Capitão John em pleno ato de resignação, perante a fuga de Melanie, esta (Valerie) aproxima-se, numa espécie de coreografia romântica, e os dois estabelecem um diálogo burlesco, pautado pelos “yes” dela, acompanhados de uma dramática expressão facial. Aqui, o registo da música indiana dá lugar à entrada súbita do tema *Invitation to the Dance*, de Carl Maria Von Weber, sublinhando o lado teatral e desconcertante daquele momento de farsa que, no fundo, é a maior das exposições: “I’m crying because... I didn’t want to be real”. A injeção abrupta desta valsa no interior da atmosfera musical indiana, figura então como uma circunstância cómica, realçando a duplicidade inerente às personagens, que as faz cair no absurdo. Antes deste, existe ainda outro episódio em que a música clássica¹³¹ se introduz, para pontuar, com a graça da inusitada sonoridade europeia naquele lugar, o estilo caprichoso com que Valerie fala do amor, enquanto Harriet, sentada com ela no baloiço da árvore, só consegue responder com espanto (verbalizado) às suas afirmações: “Oh Valerie... you are cruel!”

Na verdade, muito subtilmente, Renoir, demarcou o Ocidente e o Oriente através do registo da música. Se durante as celebrações do Diwali ouvimos, na grafonola da *Big House*, uma espirituosa valsa, na rua acompanhamos todos os rituais sagrados ao som dos cantares indianos. Nesta distinção entre as duas culturas, Valerie prima como a personagem onde cabem todas as invocações à materialidade do pensamento ocidental, daí que recaiam nela os principais momentos de “dessincronização cultural”.

¹²⁹ E. LOURIÉ, op. cit., 1985, p. 173

¹³⁰ Renoir diz ter invocado aqui o grande tema do seu cineasta preferido: a *não-violência*, de Chaplin: «Je’ai repris son thème unique dans mon film *Le Fleuve*: le vétéran estropié par la guerre demande anxieusement à la métisse Mélanie ce qu’il faut faire pour sortir de leurs situations fausses. Elle répond: «Accepter». Chaplin constate l’égoïsme du monde et son ridicule. A la façon des chrétiens de la première heure, il accepte tout doucement.», J. RENOIR, op. cit., 1974, p. 189

¹³¹ «I also used some piano airs by Schumann, a little air by Mozart somewhere», Jean Renoir citado por B. CARDULLO, op. cit., 2005, p. 31

Assim como a música, os ruídos (que têm igualmente algo de *atmosfera musical*), convivem com o progresso rítmico dos acontecimentos, que não turvam muito as águas, com um “som do Universo”, que garante a profundidade do campo visual e cria a sugestão de um contacto mais sensorial com a realidade projetada. Aliás, o som direto foi uma das grandes crenças de Renoir, no que respeita à autenticidade da imagem baseada na sincronia: «Je préfère un son mauvais techniquement, mais enregistré en même temps que l’image, à son parfait, mais rajouté.»¹³²

The River intercala-nos, assim, natural e fluidamente, entre três mundos: a *Big House* e o jardim (dois microcosmos), que se demarcam da própria Índia refletida no rio (o cosmos) - essa *paisagem* que, apesar da barreira formal representada na varanda da casa, inflete os espíritos pela brisa que vem do rio. Nesta lógica de “Matriosca”, até o *Secret Hole* de Harriet tem o seu valor cósmico, representando a unidade mínima do universo literário da narradora, onde abriga a expansão dos seus sonhos. Passamos dos interiores para os exteriores sempre em movimentos suaves, harmoniosos, cuja narrativa ténue não perturba. Entre o sonho e a realidade, entre o humano e o divino, não mais se interpõe a rigidez de uma fronteira.

III. 2- O Technicolor

The River é o primeiro filme a cores de Jean Renoir, o primeiro filme a cores rodado na Índia, e um dos mais aclamados trabalhos em Technicolor que a história do cinema testemunhou. Martin Scorsese, numa entrevista sobre a sua experiência visual com *The River*, que classificou como uma das “experiências cinematográficas mais formativas”, muito em parte pelo excelente trabalho da cor, colocou-o, juntamente com

¹³² J. RENOIR, op. cit., 1974, p. 141

*The Red Shoes*¹³³, na categoria dos melhores filmes Technicolor alguma vez feitos. Esta não foi, no entanto, uma voz isolada no campo dos elogios¹³⁴.

Diante de uma Índia de cores que «n'y sont pas vives tout en n'étant pas mélangées»¹³⁵, cuja luminosidade fazia lembrar os quadros de Matisse¹³⁶, Renoir ganhou finalmente entusiasmo para experimentar dar aquele que seria o passo definitivo para a otimização do seu *realismo exterior*, colocando em prática as suas noções várias da pintura. Desde há muito estava contido numa grande vontade pessoal: «(...) ce qui ravissait mon esprit de faiseur des films, c'est que je voyais dans les couleurs de l'Inde de merveilleux motifs pour essayer la pratique mës théories sur le filme n couleurs.»¹³⁷

Familiarizado com a disciplina da película pancromática, cuja sensibilidade permite o alcance e registo de todo o espectro visível, proporcionando um maior realismo da imagem, Renoir sentiu-se apto para o desafio técnico do uso da cor, encetando uma consciência estética e plástica ainda mais sofisticada¹³⁸, que obrigou o sobrinho Claude Renoir, diretor de fotografia, e o *cameraman* Romananda Sen Gupta a despenderem algumas semanas em Londres, na sede da Technicolor, antes de começar a filmar. Eugène Lourié, diretor artístico deste e de outros¹³⁹ filmes de Renoir, também se viu em mãos com os “pequenos problemas” da recente tecnologia: «At this time Technicolor colors looked screamingly loud, so to retain control of the color composition, I decided to keep the garden entirely green and use hundreds of potted plants as standby.»¹⁴⁰

Uma entre várias estratégias, destinadas a obter as melhores composições cromáticas. Juntos, Claude Renoir e Eugène Lourié, procuraram trabalhar a saturada paleta de cores no sentido de tirar partido dos contrastes de luminosidade (a luz do sol indiano, de que tanto fala Renoir) e favorecer a harmonia da profundidade de campo.

¹³³ Michael Powell e Emeric Pressburger (1948)

¹³⁴ George Sadoul, no volume II da *História do Cinema Mundial*, que se caracteriza por uma abordagem muito sintética de cada filme que atravessou a história, destaca a cor como a mais-valia em *Le Fleuve*: «(...) válido pela esplêndida harmonia das cores (...)», Lisboa, Livros Horizonte, 1983, p. 386

¹³⁵ J. RENOIR, op. cit., 1974, p. 234

¹³⁶ Pela expressividade da cor.

¹³⁷ J. RENOIR, ibid., p. 233

¹³⁸ «Les découvertes artistiques sont pratiquement le résultat direct de découvertes techniques.», J. RENOIR, op. cit., 1974, p. 55

¹³⁹ *Madame Bovary* (1933), *Les Bas-Fonds* (1936), *La Grande Illusion* (1937), *La Bête Humaine* (1938), *La Règle du Jeu* (1939), *This Land is Mine* (1943), *The Southerner* (1945), *The Diary of a Chambermaid* (1946).

¹⁴⁰ E. LOURIÉ, op. cit., 1985, p. 148

Tal como referi no início, o uso da cor parece ainda potenciar outra aspiração nesta obra de Renoir: a transparência de um *realismo interior*, através do *realismo exterior*; quanto mais próximos estamos da “cor do mundo”, mais perto ficamos da *verdade interior*.

J’ai passé mon temps à essayer des styles différents. Ces changements se réduisent à ceci: ils reflètent mêm différents essais pour arriver à la vérité intérieure, la seule qui compte pour moi.¹⁴¹

A cor foi uma dessas mudanças. No filme, podemos perceber a “ponte” para o *realismo interior* na própria indumentária das três jovens que protagonizam as paixões individuais pelo Capitão John: Harriet veste sempre azul¹⁴², algo que sugere a sua alma sonhadora, céu vasto de fantasias e possibilidades; Valerie traja quase sempre entre tons de laranja dourado e vermelho ocre¹⁴³, que remete para uma vivência mais física da paixão, para um tom de sensualidade; e Melanie capta as cores da própria Índia: o vermelho, o amarelo-torrado e o branco - de um lado o calor e a serenidade indiana, a sua ligação à terra, do outro a pureza. Foi Lourié quem atribuiu a matiz a cada uma destas personagens, como forma de “identificação à distância”, mas igualmente, e na ideia de Renoir, como B.I. da *interioridade*:

I decided to dress each of our girls in her own color. That way they would be easily recognizable, even in long shots. Harriet was always dressed in blue, Valerie in golden orange, and Melanie was first seen in a dark school uniform and later changed to red or red and white saris.¹⁴⁴

Muitas foram as simetrias encontradas pelos críticos de cinema entre o tratamento da cor em *The River* e a pintura de Auguste Renoir, resultando em afirmações *lato sensu* baseadas nos laços de familiaridade entre o pintor e o cineasta. É possível, pela simples evidência, estabelecer o traço das origens, contudo, parece-me que será mais cauteloso estabelecer as semelhanças entre pai e filho através de “uma determinada maneira de pensar”, que se projeta na imagem e na sua forma, capaz de enaltecer a obra de cada um, por si só, e não como cópia da outra. As

¹⁴¹ J. RENOIR, op. cit., 1974, p. 258

¹⁴² Eric Rohmer (sob o pseudónimo Maurice Schérer), num artigo do *Cahiers* nº8, jan/ 1952 intitulado “Le Robe Bleue d’Harriet”, escreve sobre o modo como a cor foi trabalhada para *dar a verdade*: «(...) moins soucieux de rechercher le ton neutre que le ton plat, trouvent dans l’acidité de certaines teintes (je pense au mauve de la robe de la mère et au bleu de celle Harriet) le plus sûr garant de leur vérité (...)»

¹⁴³ Embora nas cenas finais se apresente com um vestido verde (já depois da partida do Capitão John), conotado com a renovação, com o nascimento de um bebé.

¹⁴⁴ E. LOURIÉ, op. cit., 1985, p. 153

correspondências artísticas existem na medida de uma inclinação do espírito, fomentada pelo convívio familiar de Jean com as pinturas de Auguste, mas há uma certa leveza no modo como o filho dialoga com a obra do pai, que não permite dizer que este procurou deliberadamente fazer algo semelhante. De facto, há uma certa *invisibilidade* naquilo a que chamamos “influência”¹⁴⁵, que impede explicar em que medida ela acontece – é o próprio Jean Renoir que reconhece isso:

J’ai passé ma vie à tenter de déterminer l’influence de mon père sur moi, sautant de périodes où je faisais tout pour échapper à cette influence à d’autres où je me gavais de formules que je croyais tenir de lui. A mes débuts dans le cinéma, je me donnais un mal de chien pour prendre le contrepied de l’attitude paternelle. Curieusement, c’est dans les productions où je croyais m’évader de l’esthétique de Renoir que cette influence est le plus visible.¹⁴⁶

Em *The River*, a influência não será então aparente, até porque o sobrinho, Claude Renoir, conta um pequeno episódio (ocorrido durante as filmagens) sobre um vaso azul cuja presença num plano Jean reprovou convictamente: “Listen, Claude, your grandpa would never put a color like that in one of his paintings... take it away!”¹⁴⁷. Um filme a cores, efetivamente, devolveria a Jean Renoir as memórias visuais das paredes da sua casa de infância, repletas dos quadros de Auguste, com cenários de beleza pastoral. A temática naturalista, aliás, que marcou os seus primeiros filmes, é um reflexo da propensão para essas paisagens, e depois do Technicolor, outro dos seus trabalhos apostados na imagem campestre beneficiou da vivacidade da cor: *Le Déjeuner sur l’Herbe* (1959).

Muita tinta correu evocando o pai, a propósito da primeira aventura a cores do filho, mas Renoir, em tom de brincadeira, e reconhecendo também o mérito de Eugène Lourié, congratulou-o: “You see, Gene, you are my ‘father’ responsible for the color treatment!”¹⁴⁸ Porque afinal, um filme tem um *autor*, mas também tem “pequenos autores” que formam uma equipa, e Renoir sabia o que isso significava.

¹⁴⁵ É uma influência que não pode partir do sentido próprio da “disciplina”.

¹⁴⁶ J. RENOIR, op. cit., 1974, p. 91

¹⁴⁷ qtd. in Nandi BHATIA, “Whiter the Colonial Question?”. *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World*, University of Texas Press, 1996, p. 55

¹⁴⁸ E. LOURIÉ, op. cit., 1985, p. 167

CAPÍTULO IV

The River: O resgate da nota fundamental

Não é (...) para uma viagem exótica que um Renoir ou um Rossellini embarcam, mas sim para o berço das civilizações indo-europeias: pedem à Índia a nota fundamental que parece ter-se perdido por aqui num concerto discordante.¹⁴⁹

Jacques Rivette

Renoir foi um confesso *anti turista*, um pouco na linha da fuga pessoal ao cliché, quer na vida quer no cinema (que, na verdade, não se distanciaram muito). No seu livro de memórias, *Ma Vie et Mes Films*, conta que uma vez, durante a rodagem de *The River*, a equipa que trabalhava no filme organizou uma excursão ao Taj Mahal, em plena noite de lua-cheia, ocasião ‘absolutamente imperdível’ («il faut»), e à qual recusou ir, tendo passado a noite num pequeno bar italiano em Nova Deli: «Moralité: je n’ai jamais vu le Taj Mahal.»¹⁵⁰ Este desinteresse pelas coisas “mais vistas”, “mais procuradas” ou simplesmente pelo lugar-comum¹⁵¹, fez, particularmente, de *The River* um filme de afinação do tom da sua obra, um pouco desnorteada pelos cânones hollywoodescos, durante a dita fase americana (e à qual este filme conferiu a viragem). «The importante thing (...) was to get away from the synthetic environment of Hollywood and India was as good a refuge as any. There is no doubt that here Renoir would get his freedom.»¹⁵²

Renoir parte para a Índia ao encontro da nota perdida no *desconcerto* ocidental, procura na filosofia hindu e à beira do Ganges a inspiração para vida; o cinema foi o veículo para essa inspiração.

¹⁴⁹ A. BAZIN, *Jean Renoir: Filmografia*, Lisboa, Forja Editora, 1975, p. 84

¹⁵⁰ J. RENOIR, op. cit., 1974, p. 159

¹⁵¹ Como, por exemplo, a ideia de que um filme na Índia teria de mostrar tigres e os elefantes.

¹⁵² Satyajit RAY, “Renoir in Calcutta”, *Sequence 10*, 1950, p. 150

The River é o resultado concreto daquilo que foi a conjectura e intenção do seu autor:

Nos melhores filmes subsiste sempre uma parte que é de Deus, um feliz ou infeliz acaso que não pertence ao cineasta, mas ao cinema, à poesia incerta e involuntária da máquina. Nem um só segundo de *The River* nos dá essa impressão, nele a imagem significa sempre exatamente aquilo que o seu criador quis.¹⁵³

A confiança com que abraçou a ideia de filmar na Índia, foi a confiança de quem encontrou finalmente uma forma de fazer o seu cinema em liberdade. E o cinema para Renoir tem tudo a ver com a água, mais precisamente, com o seu movimento, onde encontra o maior dos seus temas. Dizia não conceber o cinema sem água, sem um rio, embora a explicação para essa afinidade, como uma espécie de vontade oculta, lhe escapasse: «(...) les liens qui unissent le cinéma et la rivière sont plus subtil set plus forts parce qu'inexplicables.»¹⁵⁴

The River, além de ser um romance autobiográfico de Rumer Godden, surge-me, por constatação, como sendo também um filme autobiográfico de Jean Renoir. John Berger, num texto intitulado *Courbet and the Jura*, fala precisamente do modo como a infância (e aquilo que a circunda) opera sobre o olhar do artista uma certa inclinação: «The Thames developed Turner. The cliffs around Le Havre were formative in the case of Monet. Courbet grew up – and throughout his life painted and often returned to – the valley of the Loue on the western side of the Jura mountains.»¹⁵⁵ Jean Renoir cresceu nas margens do Sena. *The River* faz uma chamada direta para esses primeiros tempos de adaptação ao mundo. À semelhança do ambiente na *Big House*, repleto da espirituosidade feminina, quase com um certo clima “anti masculino”, Renoir cresceu numa casa cheia de mulheres: Gabrielle¹⁵⁶, a ama, Aline, sua mãe, as modelos do pai, as criadas... Auguste era, enfim, o primeiro a favorecer esta ambiência familiar, conotando fortemente a figura da mulher com a maternidade. No filme há, inclusive, um momento¹⁵⁷ em que a Mãe (Nora Swinburne) explica a Harriet o significado da

¹⁵³ A. BAZIN, op. cit., 1975, p. 106

¹⁵⁴ J. RENOIR, op. cit., 1974, p. 60

¹⁵⁵ John BERGER, *About Looking*, New York, Vintage International, 1991, p. 141

¹⁵⁶ Por quem manteve a maior das devoções ao longo da sua vida. Renoir termina mesmo o livro *Ma Vie et Mes Films* (após a morte de Gabrielle) com uma frase dirigida a ela: «Mon adieu au monde de mon enfance peut se formuler en deux mots: ‘Attends-moi, Gabrielle.’», op. cit., 1974, p. 262

¹⁵⁷ A conversa de Harriet com a mãe, que antecipa a morte de Bogey.

maternidade como aquilo que a fará tornar-se uma mulher. Este pensamento não se encontra no livro de Godden, é a Auguste Renoir¹⁵⁸ que pertence.

Nan (Suprova Mukerjee), a ama das crianças no filme, é um pouco moldada à imagem de Gabrielle, portadora de sonhos, vínculo de imaginação e entretenimento. Encontram-se as seguintes palavras de Renoir nos seus escritos de memórias:

(...) the world in those days was divided for me into two parts. My mother was the tiresome part, the person who ordered me to eat up my dinner, to go to lavatory, to have a bath (...). And Bibon¹⁵⁹ was for fun, walks in the park, games (...) something my mother absolutely refused to do (...).¹⁶⁰

Além da invocação da infância neste aspeto da atmosfera familiar feminina, Renoir parece projetar também na Índia um lugar distante no tempo, mas do qual guardou os melhores dias da tenra idade. Esse lugar é Essoyes:

There is no other place like it in the whole wide world. (...) the countryside has the same aspect as all the regions that produce good wine: a river at the bottom of the valley. In this case it is the Seine. (...) Its banks are shaded by fine trees.¹⁶¹

Pelos vistos, Renoir encontrou outro lugar como Essoyes à face da terra, com um rio a iluminar a vida em seu redor. E o rio está para Renoir como os rochedos do Jura estão para Courbet¹⁶². Harriet, precisamente no início do livro¹⁶³ de Rumer Godden, adverte o leitor para o facto de aquele rio (cujo nome não é logo evocado) ser em Bengala, embora pudesse ser outro rio, noutro lugar qualquer, «its flavour would be diferente in each»¹⁶⁴. O *aroma* é essa vivência distinta entre rios e a maneira como a existência humana se molda à volta deles, ou como eles atuam em nós. Cada um tem o seu rio, Godden teve o dela, Renoir teve o dele, e foi para a Índia à procura do

¹⁵⁸ «The phrase in *The River* spoken by the English mother (Nora Swinburne), about a woman being only a woman if she has children, was a quote from Auguste and not in the novel (...).», R. BERGAN, op. cit., 1992, p. 18

¹⁵⁹ Gabrielle

¹⁶⁰ qtd. in R. BERGAN, *ibid.*, p. 20

¹⁶¹ qtd. in R. BERGAN, *ibid.*, p. 27

¹⁶² «A rockface is always there.», J. BERGER, op. cit., 1991, p. 144

¹⁶³ Tal como a *voz off* no filme.

¹⁶⁴ R. GODDEN, op. cit., 2012, p. 3

sentimento de renovação do sabor de estar à beira de um rio, e de receber a sabedoria do seu movimento perpétuo.

É impossível contornar estes dois “vestígios” denunciando a atração peculiar de Renoir pelo livro de Rumer Godden, ele retrata não uma história mas o simples passar do tempo nos áureos dias da infância, buscando a alma de uma época da vida, marcada pela inocência, em que se é capaz de viver apenas da força das sensações, em plena comunhão com a natureza e os ares da cultura. Aqui não há nem política nem questões sociais, tudo prossegue no mais puro sentido da existência, com a inexorabilidade do Ganges a demarcar os ritmos de “consentimento”.

Renoir sentiu afinidade com o olhar de Godden, e reencontrou na Índia a mesma energia da criança que amava o Sena. Filmar na Índia significou, portanto, algo para lá da *vontade de contar uma história*. De entre qualquer outro dos seus filmes, *The River* é aquele que mais se aproxima do registo de cinema etnográfico de Flaherty¹⁶⁵, toldado pela poética do tempo, de que o rio é a expressão máxima. Mas o que os une é mais profundo que o aspeto formal:

(...) a ideia de *celebração*, aquilo mesmo que Flaherty sempre encontrara nas comunidades “intocadas” pela civilização “técnica” ocidental, e que Renoir – após toda a marca de amargura das suas obras rodadas nos EUA, veio reencontrar na Índia.¹⁶⁶

Por assim ser, o que *The River* nos oferece é um encontro com a essência da vida junto ao rio, e em particular, do Ganges, na Índia, onde a fragrância da experiência, tal com assinala Harriet, é especial e íntima para cada um. Aqui Renoir ainda descobriu intactos os fortes traços de uma cultura espiritual, traços esses completamente esbatidos no Ocidente, devido à expansão de uma mentalidade materialista¹⁶⁷. Na biografia do pai, Jean Renoir faz uma breve reflexão sobre o sentimento da *presença recíproca*, que experimentava com Paul Cézanne filho, cuja companhia se traduzia no silêncio do estar físico e espiritual. Só mais tarde voltou a sentir o mesmo:

¹⁶⁵ No sentido da sua inclinação documental: «(...) Renoir rompt la cadence du récit ténu pour introduire de longues séquences quasiment documentaires sur l'Inde.», W. GILCHER, op. cit., 1994, p. 277

¹⁶⁶ J. M. COSTA, op. cit., 1984, p. 146

¹⁶⁷ Os binários Oriente/ Ocidente e espiritual/material percorrem todo o filme: «Renoir's filmic project to capture the “essence” of Indian life thus reproduces the simplistic dichotomy of the mysterious and spiritual East versus the materialistic West.», N. BHATIA, op. cit., 1996, p. 52

Na Índia ainda hoje se pode encontrar este apreço silencioso pela presença, difícil de explicar a quem é produto da idade da máquina.¹⁶⁸

[En l'Inde] L'ami vient rendre visite à son ami. Il entrera discrètement dans la chambre où celui-ci se repose. Il s'accroupira par terre et, sans un mot, regardera l'autre vivre quelques heures de sa vie./ (...) [L'amitié] est un besoin physique.¹⁶⁹

Este sentido genuíno do *estar reciprocamente*, era algo que parecia perdido para Renoir, e reencontrar a sua síntese num valor cultural, captou a surpresa do cineasta, por reconhecer que o humanismo, enquanto grandeza, ainda pode habitar uma civilização. Estamos perante a averiguação do maior abismo existente entre o Ocidente e o Oriente, que não é político ou económico, senão espiritual e humano. Renoir, numa carta escrita em 1971, para a revista *Ecran*, fala da carência da meditação, como prática, no seio das sociedades modernas, as quais encontram o seu auge no “deus da ação”, alicerçado no trabalho: «Chez les adultes, la méditation est encore en grande partie inconue. Or, je connais maintenant beaucoup de jeunes gens qui méditent. C'est très dangereux pour l'équilibre de notre monde commercial.»¹⁷⁰ No filme, Mr. John (Arthur Shields), o pai de Melanie, é um dos melhores exemplos dessa assimilação do sentido da meditação como atitude. Numa conversa com o Capitão John, leva-o a compreender o tipo de aprendizagem que recebeu da Índia, a atitude que o formou na simplicidade: “Meditation is hard work. I'm too lazy for the big philosophies. So I invent little ones of my own – digestivism. There's a magnificent peepal tree. I look at it and digest what I see.” Esta forma de meditação corresponde inteiramente ao culto do olhar do seu pai, Auguste: «Era o movimento de um ramo, a cor de uma folhagem, observados com a mesma solicitude egoísta com que teria observado os mesmos fenómenos a partir do interior da árvore.»¹⁷¹

The River é, sem dúvida, depositário de muitas marcas do pensamento de Auguste.

¹⁶⁸ J. RENOIR, op. cit., 2005, p. 316

¹⁶⁹ J. RENOIR, Jean, op. cit., 1974, p. 64

¹⁷⁰ J. RENOIR, “Une Lettre de Jean Renoir”, *Ecran* 72, 4 décembre 1971, p. 4

¹⁷¹ J. RENOIR, op. cit., 2005, p. 111

Renoir deleitou-se neste encontro com o *outro*¹⁷², sucumbiu à «insidiosa atração [presente] na mentalidade ocidental»¹⁷³, pelos mistérios do Oriente. Percebemos a Índia como cenário de excelência, pano de fundo ascético, ambiência moral, e mesmo como “presença silenciosa” que se insinua tacitamente no espírito das personagens. Precisamente, a escolha pelo protagonismo da paisagem, pelos rituais e festividades, a tranquilidade do Ganges, e todo o exotismo ligado à forma como se sacraliza a natureza, fazem o retrato da Índia que Renoir quis dar¹⁷⁴: «(...) a repository of peace, calm, and wisdom, possessing a sensual and “timeless” quality (...)»¹⁷⁵, uma Índia que Satyajit Ray disse não ser a sua, pela ausência de atenção sobre os problemas sociais. Na verdade, e num certo sentido, Renoir filma a Índia como antítese do Ocidente, colocando o ponto de vista numa menina inglesa (que se estende a toda a família colonial), ou seja, a sua intenção é mostrar a Índia dentro das limitações do olhar de um ocidental, e a honestidade desse olhar foi a única forma que o cineasta teve de ser verdadeiro com a Índia, consigo e com o cinema.

Bénard da Costa fala-nos do facto de Renoir sempre ter associado *The River* à Idade Média, relativamente a uma certa descrição do conceito de arte:

O que me permitiu perceber um bocadinho o que pode ter sido a arte da Idade Média, foi a minha estadia na Índia, na altura do *Rio*. (...) Há ainda na Índia cantores e bailarinos que correspondem ao que devem ter sido os trovadores e os baladeiros na Idade Média. Um trovador não difundia nada, espalhava-se a si próprio. (...) Como não havia difusão, não havia especialização (...). Hoje vivemos numa época em que a arte se tornou puramente subjetiva, perdeu o sentido do concreto, se refugiou no espiritual inacessível e gelado.¹⁷⁶

A ideia do trovador que se “espalhava a si próprio”, por oposição à difusão e especialização modernas, é um dos princípios defendidos por Renoir pai, que apreciava a sensibilidade do traço do artesão no próprio objeto da sua arte: «(...) um quadro, uma

¹⁷² «(...) I feel at my heart of men a desire, I will not to say for brotherhood, but – more simply – a curiosity. This curiosity remains still on the surface, as in my film.», J. RENOIR, “Personal Notes”, *S&S* 4/abr.-jun./1952, p. 152

¹⁷³ A. BAZIN, op. cit., 1975, p. 102

¹⁷⁴ «You don’t have to show many things in a film, but you have to be very careful to show only the right things», Jean Renoir citado por Satyajit Ray, “Renoir in Calcutta”, *Sequence*, 10/1950, p. 148

¹⁷⁵ N. BHATIA, op. cit., 1996, p. 52

¹⁷⁶ Jean Renoir citado por J. Bénard da COSTA, “The River”, *As Folhas da Cinemateca: Jean Renoir*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2005, p. 144

cadeira ou uma tapeçaria só tinha interesse se as diversas fases da produção desse objeto fossem a expressão da personalidade de um só indivíduo.»¹⁷⁷ O sistema da divisão do trabalho acabou com essa possibilidade. A redescoberta dessa *concretitude* da arte, esse lado primitivo e artesanal, detentor da simplicidade e do charme das primordiais formas de vida, trouxe a Renoir o otimismo que havia perdido com Hollywood.

A ligação do hinduísmo aos ciclos sazonais¹⁷⁸ e respetivo louvor é uma das provas da preservação dos cultos ancestrais, e da «união devota com as forças divinas que impregnam o organismo vivo do universo, o (...) reconhecimento da doce ação da divindade nos prodígios elementares do mundo circundante.»¹⁷⁹ Em *The River* deparamo-nos com a noção de palimpsesto¹⁸⁰, para melhor compreender o *leitmotiv* que rege o filme. Existe um elo entre Kali e Dioniso (igualmente deus da metamorfose, da destruição e da renovação), porque a raiz indo-europeia é muito vincada; a cultura transmitida por uma língua mais antiga -o sânscrito - criou uma sucessão de personagens e mitologias comuns a ambas as culturas. E por isso, encontram-se em textos indianos divindades e definições da ordem das coisas, que se encontram em textos gregos de há 3 mil anos. A árvore da *Big House*, por exemplo, surge como metáfora do Génesis, a árvore do bem e do mal, habitada por uma cobra, que irá matar a única criança masculina da família, que nos poderia evocar a figura de Adão. Contudo, a história de *The River* nomeia o Capitão John como principal personagem através da qual a árvore toma o simbolismo da árvore *do bem e do mal*. Bénard da Costa aponta para a perspicácia da contraversão de Renoir: «Ao contrário do mito do Génesis (genial inversão de Renoir), o homem¹⁸¹ é quem permite o conhecimento dum e doutro, o fruto proibido.»¹⁸² Mas a morte de Bogey cruza-se também com a celebração do Diwali, justamente a festa que enaltece o equilíbrio entre a destruição e a renovação, associadas ao ciclo natural e à mudança das estações. Renoir segue os percursos individuais de cada uma das personagens, sempre na lógica daquilo que são ritos de passagem: da infância para a adolescência, da adolescência para a idade adulta, e estes surgem exatamente como manifestações do mundo dominado por Kali, que ensina a lidar com as passagens, sobretudo as frustradas.

¹⁷⁷ J. RENOIR, Jean, op. cit., 2005, p. 385

¹⁷⁸ Hinduísmo = *Sanātana Dharma* = “a eterna lei”.

¹⁷⁹ H. ZIMMER, op. cit., 1997, p. 119

¹⁸⁰ Palimpsesto designa um pergaminho (ou papiro) cujo texto foi eliminado para permitir a reutilização.

¹⁸¹ Capitão John

¹⁸² J. B. COSTA, op. cit., 2005, p. 147

Retomando pela última vez o tema da morte de Bogey, mas agora sob o ponto de vista da análise da cena do funeral, é importante salientar a fusão do acontecimento com o caráter da celebração periódica - o Diwali. As mulheres, do lado de dentro do muro da casa (a fronteira tantas vezes transposta por Bogey nas suas expedições à descoberta do coração da Índia), assistem ao andamento do pequeno cortejo que leva o caixão, o que, no fundo, é como se assistissem ao movimento contínuo do rio, tornado, neste ponto, protagonista da história, em vez de cenário da experiência. Existe um *close-up* do rosto de Harriet, nesta sequência, revelando as lágrimas que são, acima de tudo, as de um sentimento de culpa e, ao mesmo tempo, a dor da passagem; ela sabe que cresceu, que um novo bebé vai nascer e que a morte de Bogey foi o preço a pagar para o progresso da comunidade. Sempre fiel à direção única do caudal do rio, a procissão oferece-nos a evidência formal da sua semelhança: ambos – o rio e o cortejo – avançam impassíveis aos tumultos da dor de uma perda, assumindo, por esta configuração, a mística aceitação da morte. Kanu, o amigo indígena de Bogey, numa atitude silenciosa e apaziguada, representa visualmente um dos grandes pontos da *compreensão de uma necessidade universal*:

(...) essa suprema indiferença à sorte e à desgraça que é inerente às forças da natureza, e que é mitologicamente personificada nos semblantes impassíveis dos deuses. (...) poderosa atitude semi-divina de auto-alheamento (...).¹⁸³

A sua postura não é o retrato do menosprezo pela dor, mas a aceitação natural dos mecanismos do Universo, ele «sabe como são vãs as lágrimas»¹⁸⁴; mais do que estoicismo, Kanu mostra uma quietude contemplativa perante os desígnios que ultrapassam a humanidade. Aos espíritos atormentados, a resposta é só uma: *não lutar*.

Por todas as razões invocadas e desenvolvidas, *The River* marcou o cinema e a vida de Jean Renoir, não somente como viragem de um determinado momento da sua carreira, aventura profissional ou experimentalismo técnico, mas pelo resgate da *nota fundamental* de que nos fala Jacques Rivette. Uma nota revigorante para a sua obra, para o cinema, e claro, para a vida:

¹⁸³ H. ZIMMER, op. cit., 1997, p. 124

¹⁸⁴ A. BAZIN, op. cit., 1975, p. 103

É natural que antes de reatar relações com a Europa, onde exploraria de filme em filme o pequeno teatro da grande ilusão, em obras cada vez mais estilizadas e cada vez mais “imperfeitas”, Renoir tenha ido buscar num território neutro e longínquo, a Índia, a matéria da serena obra-prima que é *The River* (...).¹⁸⁵

No silêncio, a primeira nota que se ouve estremece a alma.

¹⁸⁵ CP, *Jean Renoir*, 1994, p. 176

Conclusão

Renoir é hoje considerado um dos maiores cineastas de sempre, chegado está o tempo em que a sua obra é objeto de maior compreensão entre as gentes do cinema. Esse reconhecimento deve muito ao olhar entusiasta da Nouvelle Vague, que foi responsável por grande parte da teoria escrita em torno dos seus filmes, cada um deles traços da personalidade do autor e do seu pensamento. A modernidade que caracterizou filmes como *La Grande Illusion* e *La Règle du Jeu*, atualmente apreciadas entre as grandes obras da história do cinema, fazem justiça ao génio que Renoir já havia encontrado no pai: «Renoir era demasiado modesto para admitir que estava avançado em relação à sua época.»¹⁸⁶

Falar aqui destas duas obras do cineasta é fundamental para perceber como *The River*¹⁸⁷, um filme bem recebido na sua própria época, não entra para a lista dos mais conhecidos, como o são *La Grande Illusion* e *La Règle du Jeu*. E nisto parece-me que a justificação de Bénard da Costa está muito adequada: «*The River* está assim para a obra de Renoir um pouco como as *Afinidades Electivas* para a de Goethe, a *Mensagem* para a de Pessoa (...) A *Clemência de Tito* para a de Mozart. São coisas muito grandes. Muito belas, mas que parecem pouco características (...). Ninguém diz que é secundário, mas fica como um parêntesis.»¹⁸⁸

De facto, o que pretendi com este trabalho de vincado teor biográfico, foi exatamente entrar nesse “parêntesis” e provar como *The River*, um filme que viveu de uma circunstância muito particular e que originou uma nova viragem na obra do cineasta, reiterou e fortaleceu a expressão do seu Realismo. À luz do debate teórico sobre o Realismo cinematográfico, nas vozes de Kracauer e Bazin, percebemos aquilo orientou o seu *estilo*: a procura do *realismo interior*, conseguindo dentro da temática impressionista insinuar um expressionismo não ligado ao artifício, mas à matéria da realidade e da natureza. Outra das conclusões a que igualmente se chega é a relação pessoal com a ambiência harmonioso evocada pelo livro, assim como inscrita na presença do rio; há uma ponte para uma série de ecos da sua infância, clima familiar e relação com a natureza, além do espelho de uma certa inteligência artística do seu pai.

¹⁸⁶ J. RENOIR, op. cit., 2005, p. 338

¹⁸⁷ Que recebeu o Prémio Internacional no Festival de Veneza.

¹⁸⁸ J. B. COSTA, op. cit., 2005, p. 144

Naturalmente influenciado pela convivência com a arte desde muito cedo, Renoir apreendeu os valores que o acompanhariam sempre, desde os que estão diretamente relacionados com o Impressionismo, como a noção de arte em si, onde prevalece o sentido do *fazer*, desprovido de intelectualismos (apologia do seu pai Auguste).

Encontrada a conjugação de todos estes fundamentos, percebe-se como a Índia projeta algo mais do que um cenário para uma narrativa: ela é o centro da inspiração, o ambiente cósmico que determina uma ação fluida e destituída de um enredo envolvente. Nesse sentido, o romance autobiográfico de Rumer Godden foi a estrutura basilar do filme, contendo já as qualidades que chamaram a atenção do cineasta para uma adaptação livre: pouca ação, personagens consistentes, e a respiração cultural da Índia. A narração em *voz off* de Harriet é um dos recursos que confere a modernidade desta adaptação; Renoir escolheu uma voz madura (June Hillman) para nos contar uma história em que a distância é dupla, pois existe tanto ao nível do tempo como da própria condição de não-nativa. A perspectiva colonial é, assim, a senha de entrada para uma cultura que Renoir sempre quis conhecer, e que acabou por filmar, bebendo da filosofia hindu aquilo que dá literalmente forma ao filme: não há um início ou um fim, mas a sucessão natural dos eventos da vida, como se em 99 minutos tudo e nada acontecesse, um ensaio visual que une os limites da existência como dois lados da mesma moeda. *The day ends the end begins*¹⁸⁹.

The River afigura-se-me, então, como a «nota fundamental» de que nos fala Jacques Rivette, uma viagem espiritual que recobrou em Renoir o sentido e a liberdade de fazer cinema, depois de uma época cinzenta de realização em Hollywood. A luz do Ganges devolveu-lhe o alento para manter o otimismo que caracterizou as obras que se seguiram.

The love of life, the sense of nature, the texture and density of the earlier pictures remain, but the concern with transient social objectives is transmuted into an all-embracing affirmation, a belief in art as an expression of the ultimate harmony of existence.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Última frase dita pela *voz off* no filme.

¹⁹⁰ B. CARDULLO, op. cit., 2008, p. 110

À pergunta «uma história ou um lugar?» enunciada no título desta tese, responde-se então «lugar», porque foi de facto a *passagem pela Índia*, que fez deste filme “o mais belo filme do mundo”, com tudo o que uma declaração tão ousada pode conter de informação visual e metafísica. A beleza de *The River* transcende o magistral trabalho da cor: *transcende-nos* pela sabedoria.

Bibliografia:

ANDREW, J. Dudley, *As Principais Teorias do Cinema – Um Introdução*, trad. Teresa Ottoni, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1989

ANDREW, J. Dudley, “André Bazin’s *Evolution*”. *Defning Cinema*, Rutgers University Press, 1997

BHATIA, Nandi, “Whiter the Colonial Question?”. *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the french and francophone world*, University of Texas Press, 1996

BAZIN, André, *O que é o Cinema?*, trad. Ana Moura, Livros Horizonte, 1992

BAZIN, André, *Jean Renoir*, Forja Editora, Lisboa, 1975

BAZIN, André, *Jean Renoir: Filmografia*, Forja Editora, Lisboa, 1975

BERGAN, Ronald, *Jean Renoir: Projections of Paradise – a biography*, Bloomsbury Publishing Limited, London, 1992

BERGER, John, *About Looking*, Vintage International, New York, 1991

BRAUDY, Leo, *Jean Renoir: The World of his Films*, Robson Books, London, 1977

CARDULLO, Bert, *Jean Renoir: Interviews by Jean Renoir*, University Press of Mississippi, 2005

CARDULLO, Bert, *Soundings on Cinema: Speaking to Film and Film Artists*, State University of New York Press, Albany, 2008

CHISHOLM, Anne, *Rumer Godden: A Storyteller’s Life*, Pan Books, London, 1999

CINEMATECA PORTUGUESA, *Jean Renoir* (João Bénard da Costa, concep; António Rodrigues, coord). Lisboa, Cinemateca Portuguesa, Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura

CINEMATECA PORTUGUESA - MUSEU DO CINEMA, *Jean Renoir: As Folhas da Cinemateca* (António Rodrigues, org). Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005

COSTA, José Manuel, “The River”, *A Herança de Flaherty*, Textos CP, Pasta 17, 1984, pp. 145-146

COSTA, José Manuel, “The River”. *Os Filmes da Nossa Casa*, Mediateca da FCSH, Lisboa, 2008, pp. 52-57

DOUCHET, Jean, “Il mondo è uno. Intorno a *The River*”, *Cinegrafie*, 18/2005

DURGNAT, Raymond, *Jean Renoir*, University of California Press, 1974

GARSON, Charlotte, *Jean Renoir*, Coleção Grandes Realizadores, Público, 2006

GILCHER, William, “De Swamp Water au Fleuve: L’èvolution du Style Spatial de Jean Renoir”. *Nouvelles Approches de l’oeuvre de Jean Renoir*, Université Paul-Valéry, Montpellier, France, 1994, pp. 269-282

GODDEN, Rumer, *The River*, Virago Press, London, 2012

KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, London, 1971

LOURIÉ, Eugène, *My Work in Films*, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, New York, 1985

MARTIN, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica*, trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares, Dinalivro, Lisboa, 2005

MORIN, Edgar, *O Cinema ou O Homem Imaginário*, trad. António-Pedro Vasconcelos, Moraes Editores, Lisboa, 1970

O’SHAUGHNESSY, Martin, *Jean Renoir*, Manchester University Press, 2000

PICARD, Charles, *Les religions préhelléniques (Crète et Mycènes)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948

RAY, Satyajit, “Renoir in Calcutta”, *Sequence*, (10, 1950) pp. 146-150

- RENOIR, Jean, “Le Fleuve”, *Cahiers HS Jean Renoir*, (1979) pp. 148-149
- RENOIR, Jean, *Ma Vie et mes Films*, Flammarion, France, 1974
- RENOIR, Jean, “On me demande...”, *Bianco e Nero*, (1/jan./1952) pp. 94-96
- RENOIR, Jean, “Personal Notes”, *S & S*, (4/abr.-jun./1952) pp. 152-153
- RENOIR, Jean, *Pierre-Auguste Renoir, meu Pai*, trad. Francisco Agarez, Editorial Bizâncio, Lisboa, 2005
- RENOIR, Jean, “Quelque Chose m’est Arrivé”, *Cahiers* n°8 (jan/1952), pp. 31-32
- RENOIR, Jean, “Une Lettre de Jean Renoir”, *Ecran* (1/jan/1972) p.4
- ROTHMAN, William, “The River”. *The “I” of the camera: essays in film criticism, history and aesthetics*, Cambridge University Press, 1988, pp. 134-151
- SADOUL, Georges, *História do Cinema Mundial*, Livros Horizonte, Lisboa, 1983
- SCHERER, Maurice, “La Robe Bleue d’Harriet”, *Cahiers* n°8 (jan/1952)
- TUDOR, Andrew, *Teorias do Cinema*, trad. Dulce Salvato de Meneses, Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, 2009
- ZIMMER, Heinrich, *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização Indianas*, trad. Manuel João Ramos e Ana Vasconcelos e Melo, Assírio & Alvim, Lisboa, 1997

Sitiografia:

- LEAHY, James, “Great Directors: Jean Renoir”, *Senses of Cinema* (March, 2003),
<<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/renoir/>>
- LEAHY, James, “Cinémathèque Annotations on Film: The River”, *Senses of Cinema* (March, 2009), <<http://sensesofcinema.com/2009/cteq/river/>>

WELLES, Orson, “Jean Renoir: The Greatest of All Directors” (February, 1979), *Wellesnet: the Orson Welles web resource*, <<http://www.wellesnet.com/?p=120>>

SILVER, Charles, “Jean Renoir’s *The River*”, *MoMA: Inside/Out* (April 10, 2012), <http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/10/jean-renoirs-the-river>

CHRISTIE, Ian, “The River”, *The Criterion Collection* (February 28, 2005), <<http://www.criterion.com/current/posts/357-the-river>>

Outras fontes:

RENOIR, Jean, *The River* [DVD], The Criterion Collection, U.S.A, 2005; extras:

- Introdução ao filme, por Jean Renoir
- *Rumer Godden: An Indian Affair* (BBC, 1995)
- Entrevista com Martin Scorsese
- Áudio de entrevista com o produtor Ken McEldowney (2000)
- Ensaios de Ian Christie e Alexander Sesonske

Entrevista com Jean Renoir, autor desconhecido, prog./RDP “Forma e Conteúdo”,
Realizador: Luís Filipe Costa (1982/06/01)